ОБ ЭТОМ ЗАБОТИЛСЯ ЛЕНИН

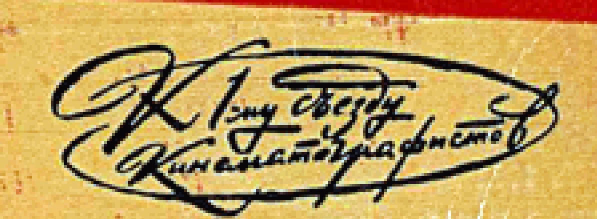
ЮРИЙ ЕГОРОВ
ЯСНОСТЬ ВЗГЛЯДА



«Мексика, которую мы любим»

«Прометеи нового века»





Юлий РАЙЗМАН:
Михаил РОММ:
Андрей ТАРКОВСКИЙ:
О СВОИХ ФИЛЬМАХ

В. ШКЛОВСКИЙ
ЧТО ДЕЛАТЬ В КИНО?





НА ФЕСТИВАЛЕ В ЮГОСЛАВИИ

НА ЭКРАНАХ МИРА



ВЕНЕЦИЯ, 1962

СОВЕТСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ ОДЕРЖАЛИ БЛЕСТЯЩУЮ ПОБЕДУ

Первую премию XXIII Международного фестиваля — «Золотой лев св. Марка» — получил фильм «Иваново детство» (авторы сценария В. Богомолов, М. Папава; режиссер А. Тарковский; оператор В. Юсов).

На фестивале фильмов для детей и юношества первую премию — «Золотой лев св. Марка» — получил фильм «Дикая собака Динго» (по повести Р. Фраермана; автор сценария А. Гребнев; режиссер Ю. Карасик; оператор В. Фастович).

Премию «Бронзовый лев» получил фильм «Мальчик и голубь» (автор сценария и режиссер А. Кончаловский; оператор М. Кожин). Диплом фестиваля присужден картине «Большое сердце» (автор сценария и режиссер М. Семенова; оператор Г. Епифанов).

Кроме того, на фестивале документальных и хроникальных фильмов получил диплом фильм «Времена года» (автор сценария В. Солоухин; режиссер И. Венжер; операторы Л. Панкин и М. Шмаков).

На снимке: Ю. Карасик, А. Тарковский и А. Кончаловский.

Содержание



11
НОЯБРЬ
1962

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Юрий ЕГОРОВ

Ясность взгляда

Первое, главное, о чем хочется говорить после недавнего постановления Центрального Комитета КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии»,— это об ответственности. Об ответственности, которую несет каждый из нас и все мы вместе за сегодняшний советский кинематограф. Мысль не новая, но что делать, если именно она и возникает в первую очередь. Не хочу вводных слов, поясняющих рассуждений. Приведу две цифры: 200 миллионов и 4,5 миллиарда. 200 миллионов человек посетили в 1961 году все театры, все выставки, все зрелищные предприятия страны, включая парки культуры и отдыха. 4,5 миллиарда зрителей побывало за это время в кинозалах. 4,5 миллиарда без учета зрителей телевидения. Вот где мера наших дел, наших помыслов, наших стремлений в искусстве.

Но, к сожалению, справедливо сказано в постановлении ЦК: «На экраны страны выходит большое количество слабых в идейно-художественном отношении кинофильмов». Я вспоминаю письмо белорусских колхозников, обращенное к деятелям литературы и искусства и опубликованное в одной из газет — не скажу точно — год или полтора назад. Колхозники писали, что не могут больше смотреть художественных фильмов, рассказывающих о том, как строить коровники и лущить сорняки, в какие сроки боронить и в какие сеять. Покажите, как надо жить, просили они, расскажите нам о нас. Меня тогда глубоко задела абсолютная точность этого требования.

Герой просится на экран, сам заявляет о себе. А тем временем идут споры, каким он должен быть: правильным на все 100 процентов или только на 50, а может, лучше на 80. Да только, мне кажется, не в том дело, какие пропорции хорошего и дурного, злого и доброго мы для него установим. Пусть он будет положительным на все 200, но пусть будет по-настоящему увлекательным, интересным человеком. Именно инте-

ресным, а не просто живым, как у нас часто говорят, — ведь живые бывают и мелкими, скучными, ограниченными людьми. Зритель ждет встречи, общения с героем духовно насыщенным, человечески значительным. Зритель ищет душевной близости с ним, и мы не в праве забывать это.

Я позволяю себе фразы в какой-то мере декларативные только потому, что в первую очередь обращаю их к себе. Ибо на себе ощущаешь особенно отчетливо диспропорцию между огромными требованиями, которые предъявляет жизнь, и личными возможностями.

В последние годы я ищу материал для завершения трилогии о комсомоле, начатой фильмами «Они были первыми», «Добровольцы».

Но время обгоняет мои замыслы. Те молодые люди, которым было по восемнадцать в дни XX съезда партии, уже разнятся от тех восемнадцатилетних, которые встретили XXII съезд КПСС. Ритм эпохи, ритм жизни — чрезвычайно сложные, бурные ритмы. Не преувеличивая, можно сказать, что на глазах меняются и стиль поведения, и манера одеваться, и умонастроения.

Человек взлетел в космос,— и человечество, я верю, изменилось к лучшему. Люди стали сильнее, люди стали добрее. Юрий Гагарин сделал то, чего не смогли — во всяком случае, так же решительно и доказательно — сделать мы, работники искусства. В его подвиге материализовалась и сила знания и сила нравственного примера. Вот герой, которого любишь, которым восхищаешься, гордишься и дорожишь.

А порой, когда встречаешь на экране нашего молодого современника, становится одновременно обидно и стыдно за него и за кинематограф. «Создатели кинофильмов не всегда учитывают идейно-художественную силу влияния кино — самого массового из искусств— на формирование взглядов и убеждений, эстетических вкусов и поведения миллионов людей, особенно молодежи», — не случайно подчеркивается в постановлении ЦК. Молодость восприимчива. Иной юноша начитается модных романов, нахватается модных фраз, насмотрится модных «ребят» в наших и не в наших кинокартинах и все это возводит для себя в норму поведения. А мы, завидев где-нибудь в троллейбусе такого парня, тут же восклицаем: «Вот он! Современник, как он есть!» И тащим на экран лохмотья мыслей, слов, чувств, тащим чучело, сделанное порой своими же руками.

Мне думается, что о молодежи сейчас говорить труднее, чем прежде. Слишком непростое, дробное это понятие. Одни стремятся в Братск, другие едут в село под город Торжок — по-разному могут складываться человеческие биографии. Но внешний признак — отнюдь не главный при этом. В Братск иногда бывает уехать легче — Братск на виду. Меня прежде всего интересует мироощущение моего героя, его захваченность, увлеченность работой, друзьями, если хотите, искусством. За героем фильма должна раскрыться во всей полноте, во всей красоте романтика жизни.

Понимание своего места в обществе, чувство прочной личной с ним связи — вот что, по-моему, определяет сейчас облик нашего молодого современника. Как-то на улице мое внимание привлекла группа парней с гитарой, стоявших возле стенда с карикатурами. «Опять нас за что-то ругают»,— заметил один из них, но другой прибавил: «А ведь план-то мы выполняем». Здесь уже не обойтись общими характеристиками и формулировками. Здесь перед нами характер, требующий серьезного осмысления, тонкого анализа, умения отличить поверхностное, наносное от истинного.

Справедливо опасаясь лакировки, мы часто уходим в быт, растворяемся в мелочах. Так рождаются фильмы, авторы которых все свое внимание отдают предназначенным на слом баракам, но не замечают нового дома, строящегося напротив для тех жильцов, что в этих бараках пока еще живут. Недаром сказано в постановлении ЦК КПСС: «Авторы некоторых кинокартин сбиваются с правильных позиций в оценке явлений действительности, им не хватает умения видеть главное и решающее в нашей жизни, понимания перспектив развития советского общества по пути к коммунизму». Ясности взгляда, конкретности и широты мышления требует от нас партия и одновременно дает точный ориентир в работе.

Все глубже, мощнее разворачивается фронт коммунистического строительства. Новое входит в быт, в сознание людей порой незаметно, естественно, как бы само собой. Но подчас борьба за принципы коммунистической морали приобретает сложные и острые — не обязательно внешне — формы.

Меня поразила и взволновала напечатанная не так давно в «Комсомольской правде» статья о целине. Позволю себе привести два примера из нее.

«А в колхозе «Заря коммунизма» живет... комбайнер. Его имя не забывают упоминать даже в самые торжественные дни. И правда, работает он хорошо. И денег, стало быть, у него много. И выстроил он себе дачу на Черном море, которая, конечно, не пустует, а дает доход. А сам он разъезжает на личном «ЗИЛе». Зачем частному лицу многоместный автомобиль? А просто так, чтобы видели, как широко он живет».

Теперь о другом человеке — Ладыгине. «В этом году Виктор со своим другом Валиуллой Касимовым изготовил для совхоза несколько жаток своей конструкции. Началась жатва, и шесть ладыгинских агрегатов вышли в поле, укладывая валки на 70—80 гектаров в сутки,— это значит можно заработать 15—20 рублей в день. Но косили-то другие. А Виктор с Валиуллой продолжали делать жатки, чтобы их было побольше в совхозе. За 100 рублей в месяц. Это не притча из «Жития святых». Это рассказ о простом парне. О целиннике».

Но погодите. Ведь и тот, первый, чье имя не названо, тоже целинник. Быть может, они вместе и прибыли на целину, и ставили в степи первые колышки, и прокладывали первую борозду?.. Пусть комбайнер-дачевладелец останется досадным единичным явлением. Но именно это явление в сопоставлении с личностью Ладыгина открывает нам глубинные, в сущности, драматичные жизненные конфликты.

Вероятно, нам вместе с нашими товарищами редакторами придется преодолеть — и в самом скором времени — собственную косность, инертность. Мы сами привыкли да и зрителя приучили к излишней прямолинейности в выражении идей, эмоций, к определенным — где-то примитивным, уже явно стареющим — законам кинематографического мышления. Между тем в мире идут поиски — и довольно настойчивые — нового киноязыка, и мы не можем оставаться в стороне от них, отличая, разумеется, подлинную новацию от формального изыска. Поэтому так жадно ищешь в наших фильмах любых стилей и направлений, несмотря на частные ошибки, неизбежные издержки, ищешь открытий, которые явились бы настоящими открытиями, чуждыми эпигонства.

Вопросы качественного роста кинематографа — в центре постановления ЦК, предусматривающего целый ряд важнейших организационных мероприятий в области кинопроизводства. В связи с этим мне кажется необходимым отметить несовершенство организации проката наших фильмов. В частности, прокат практически диктует нам размер кинокартины, заранее регламентируя, в чем-то ограничивая творческие возможности. Широчайший круг тем, проблем, задач, которые выдвигает перед нами время, новые ритмы жизни, заставляют искать иных форм, иных ритмов киноповествования. Фильм протяженностью в 2—2,5 часа вместо полутора, установленных по норме,— это не мода, это потребность в полноценном, полновесном выражении мысли. Порой вместо одной большой картины в угоду прокату приходится делать две серии, нарушая художественную цельность произведения. Я не призываю делать длинные фильмы, но говорю о неотъемлемом праве художника.

Центральный Комитет в своем постановлении специально останавливается на проблеме жанрового многообразия в советском киноискусстве. Это значит, что нам надо серьезно пересмотреть кинематографический арсенал, подумать о том, какие средства мы не используем или используем недостаточно, от каких нам следует вообще отказаться, а какие взять на вооружение. Естественно, здесь не может быть общих рецептов, заданных положений. В конечном счете индивидуальность художника всегда остается решающей. Разговор идет о наиболее полном ее раскрытии, развитии.

Постановление ЦК стоит для нас в одном ряду с решениями XX и XXII съездов КПСС, которые дали пример глубокого, принципиального анализа ошибок прошлого и открыли новые горизонты — путь в коммунистическое будущее. Наш долг — в своем искусстве следовать партийной честности, партийной смелости, партийной страстности.

А. ГАК, И. СМИРНОВ

Об этом заботился Ленин...

Деятельность В. И. Ленина охватывала все многообразие общественных проблем, которые решала молодая Советская республика. Статьи и речи В. И. Ленина, его письма и заметки, в которых были освещены вопросы строительства социалистической культуры, подписанные им законодательные акты определили перспективы развития советского искусства, его роль в общем строю борьбы за построение коммунизма.

До недавнего времени историки советской кинематографии оперировали документами В. И. Ленина о кино, опубликованными главным образом в книге Г. М. Болтянского «Ленин и кино», вышедшей в 1925 году, и в сборнике, составленном Н. А. Лебедевым «Партия о кино» (второе издание вышло в 1939 году). В этих двух книгах систематизированы и прокомментированы документы, сыгравшие столь большую роль в распространении ленинских взглядов на киноискусство.

Однако документальная база для разработки такой первостепенной и ответственной темы, как «Ленин и кино», длительное время не расширялась, хотя объективные исследования киноведов приводили их к выводу о существовании документов, смежных с уже опубликованными. Но в период культа личности Сталина доступ к архивным фондам, отображающим деятельность В. И. Ленина, был крайне стеснен.

Положительно оценивая в целом роль двух упомянутых книг («Ленин и кино» и «Партия о кино»), нужно сказать также и об их недостатках. Реальный комментарий к содержавшимся в них документам В. И. Ленина был весьма бедным. Совсем мало было привлечено и документов, сопутствовавших ленинским подлинникам (писем деятелей кино к Владимиру Ильичу, различных материалов, отображающих ход выполнения директив В. И. Ленина).

Этот упрек в меньшей степени относится к работе Г. М. Болтянского, поскольку она ценна своей мемуарной стороной, не потерявшей значения и до сих пор.

Часть ленинских документов преподносилась в форме пересказа и без ссылок на архивные источники. В сборнике, составленном Н. А. Лебедевым, к некоторым ленинским документам давались ссылки на фонды историко-архивного кабинета ГИКа.

Много лет спустя после упомянутых работ в 1945 году была выпущена книга известного знатока дореволюционного и советского кино В. Е. Вишневского «25 лет советского кино в хронологических датах». Хотя автор имел в своем распоряжении и более значительный опыт публикации подобных работ, его книга не преодолела слабости предшествующих изданий, так как из множества приведенных в ней событий ни одно не было документировано. Автор не указал источников, на основании которых он составил свои подробные хронологические таблицы.

Расширение документальной базы и преодоление недостатков прежних публикаций ленинских документов о кино давно уже стало назревшей задачей советского киноведения.

Для историков отечественной кинематографии было бы интересно установить начало знакомства В. И. Ленина с кино, выявить факты, свидетельствующие о том,

какое впечатление произвело оно на Владимира Ильича и какую оценку давал он тогда этому новому виду искусства.

Что же было известно исследователям об этом?

Широко привлекалась в научных и популярных работах по истории кино статья В. И. Ленина «Система Тэйлора — порабощение человека машиной», опубликованная 13 марта 1914 года в большевистской газете «Путь Правды», и воспоминание В. Д. Бонч-Бруевича, опубликованное в 1927 году, из которого мы узнавали об интересе, проявленном В. И. Лениным к кино в 1907 и 1917 годах.

Таким образом, длительное время нам было известно всего лишь три факта об отношении В. И. Ленина к кино в дооктябрьский период.

В 1939 году составитель сборника «Партия о кино» Н. А. Лебедев включил в число дореволюционных документов В. И. Ленина о кино, представленных в этом сборнике, одну выписку из «Тетрадей по империализму».

Дальнейшее изучение литературного наследства В. И. Ленина позволило ввести в научный обиход новые документы, отображающие непосредственное участие В. И. Ленина в развитии советского кино, и новые факты, свидетельствующие о пристальном внимании В. И. Ленина к отечественной кинематографии.

Из работ последних лет следует отметить статью М. В. Гребенникова «Фильмографическое описание документальных кадров прижизненных съемок В. И. Ленина», опубликованную в сборнике «Из истории кино» [1], статью того же автора «Кинофотофонодокументы о В. И. Ленине в Центральном партийном архиве», написанную совместно с Л. Н. Фомичевой и опубликованную в 1960 году в журнале «Исторический архив» [2]. Большое значение в публикации документов и воспоминаний о Ленине сыграли сборники «Из истории кино», подготовленные Институтом истории искусств Академии наук СССР (под редакцией С. С. Гинзбурга). Из материалов, опубликованных в вышедших сборниках «Из истории кино», следует отметить кроме указанного выше воспоминания Н. Ф. Преображенского, М. Л. Кресина и А. П. Пантелеева (выпуск 1), воспоминания Дзиги Вертова и А. Г. Лемберга (выпуск 2), статью Г. М. Болтянского и библиографию Ю. Г. Рубинштейн (выпуск 2).

Часть документов, характеризующих государственную деятельность В. И. Ленина в кинематографии, была помещена в публикации А. П. Трошиной и Э. И. Поляковой, вышедшей в 1961 году в журнале «Исторический архив» [1]. Авторы настоящей статьи также публиковали в 1959—1960 годах новые документы, освещающие роль В. И. Ленина в развитии советского кино [2].

Дальнейшая работа позволила дополнительно выявить новые интересные и ценные документы В. И. Ленина и ряд фактов из его деятельности, связанных с кино.

Что же удалось выявить нового? Прежде всего следует отметить, что в опубликованном литературном наследстве В. И. Ленина имеются документы, расширяющие наши представления об отношении В. И. Ленина к кино.

В 1911 году в связи с 50-летней годовщиной со дня падения крепостного права В. И. Ленин опубликовал статью «Крестьянская реформа» и пролетарски-крестьянская революция», в которой писал, что этот юбилей «отмечен» в России полицейскими гонениями, среди которых были и преследования «крамольных» кинематографов[3]. В. И. Ленин не случайно взял в кавычки слово «крамольных». Дело в том, что на эту тему было выпущено два отечественных кинофильма. Они являлись типичными верноподданническими фильмами, но царская цензура в своем стремлении искоренить «крамолу» была настолько «старательна», что запрещала показ и этих вполне безобидных для николаевской России кинокартин. Ленин не оставил этот факт без внимания, использовал его для политического обличения царизма.

В 1913 году, на год раньше публикации статьи о системе Тэйлора, в большевистской газете «Правда» была напечатана статья В. И. Ленина «Научная» система выжимания пота», в которой рассказывалось, что в капиталистическом обществе предприниматели широко используют кино для усиления экс-

---

[1] См. сб. «Из истории кино». Материалы и документы, вып. 1, М., 1958.

[2] См. журн. «Исторический архив», 1960, № 2.

[1] См. журн. «Исторический архив», М., 1961, № 5.

[2] См. статьи И. С. Смирнова в журн. «Искусство кино», 1959, № 9 и 1960, № 2 и А. Гака в нашем журнале за 1959 г., № 8; 1960, № 12, а также в сб. «Из истории кино», вып. 4, М., 1961.

[3] См. В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 17, стр. 93.

плуатации трудящихся [1]. Как мы видим, на использовании капиталистами кино в «работодательских» целях В. И. Ленин останавливался в своих статьях несколько раз, а в орбите киноведов почему-то находилась лишь одна статья — «Система Тэйлора...». В 1916 году В. И. Ленин вновь столкнется с этой же темой, читая работы Р. Зейберта [2] и Ф. Джилбрета [3].

●

О посещении В. И. Лениным и Н. К. Крупской кинематографа в 1912—1914 годах мы узнаем из письма Н. К. Крупской к М. А. Ульяновой от 26 декабря 1913 года[4]. Надежда Константиновна сообщала, что эмигранты из России, проживавшие в то время в Кракове, делились на три группы: «синемистов» — любителей ходить в кино (тогда говорили — «ходить в синема»), «антисинемистов» и «прогулистов» (сторонников проводить свободное время на прогулках). «...Синемы страшно тут нелепые, — писала Н. К. Крупская, — все пятиактные мелодрамы»[5]. Это обстоятельство, пожалуй, позволяет понять, почему именно В. И. Ленин, находясь в Кракове, отдавал предпочтение прогулкам перед посещением кинематографа.

16 февраля 1914 года В. И. Ленин сообщал: «Видели мы здесь в синема «дело Бейлиса» (превратили в мелодраму)» [6]. Ценность этого документа состоит в том, что среди всей группы ленинских документов о кино не много имеется свидетельств о конкретных фильмах, просмотренных В. И. Лениным до Октябрьской революции. Сейчас пока еще трудно установить, какой именно фильм смотрел В. И. Ленин, так как демонстрация хроники, заснятой в России по этому скандальному, провалившемуся процессу, сфабрикованному царской охранкой, была запрещена, и можно только предположить, что мелодрама, о которой писал В. И. Ленин, была снята в Австрии.

В 1915—1916 годах В. И. Ленин подготавливал свое выдающееся произведение «Империализм как высшая стадия капитализма». В ленинских «Тетрадях по империализму» имеются выписки из книг и статей различных авторов по империализму. Из этих выписок видно, что В. И. Ленин отметил происходящий процесс концентрации производства и развития монополий не только среди ведущих отраслей промышленности, но и среди предприятий кино. Историки кино обычно почему-то приводят только одну выписку о кино из «Тетрадей по империализму». Между тем внимательное изучение ленинских «Тетрадей» свидетельствует о том, что в них имеется не одна выписка о кино, а три. Первая из них касается книги Р. Зейберта, из которой В. И. Ленин выписал: «посредством кинематографа изучают движение» [1]. В другой выписке — из статьи Ф. Б. Джилбрета — В. И. Ленин отметил хронометрирование производственных процессов с помощью фотографирования отдельных операций и их съемки на киноленту [2]. И, наконец, в последней выписке — из статьи Л. Эшвеге — Владимир Ильич обратил внимание на концентрацию капитала в кинопромышленности — на создание в Германии гигантского кинотреста с капиталом в 5 миллионов марок, на деятельность французской кинофирмы бр. Патэ, производящей в день 80 тысяч метров пленки [3].

На основании опубликованных материалов литературного наследства В. И. Ленина есть возможность установить точные даты событий, представляющих интерес для киноведов, которые до самого последнего времени датировались приближенно. Так, по воспоминаниям В. Д. Бонч-Бруевича было известно, что летом 1917 года В. И. Ленин беседовал с ним в Финляндии о кино [4]. Научный аппарат 25-го тома четвертого издания Сочинений В. И. Ленина и биография В. И. Ленина устанавливают, что летом 1917 года В. Д. Бонч-Бруевич действительно проживал в Финляндии в деревне Нейвола. Сюда к нему приезжал отдохнуть на несколько дней В. И. Ленин и прожил с 29 июня по 4 июля (с 12 по 17 июля)[5]. Именно в один из этих дней В. И. Ленин и поделился с

---

[1] См. В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 18, стр. 556—557.

[2] См. Р. Зейберт, Из практики системы Тэйлора, Берлин, 1914.

[3] См. Ф. Б. Джилбрет, Изучение движения с точки зрения прироста национального богатства. В кн. «Летописи Американской академии», 1915, май.

[4] См. В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 37, стр. 422—423.

[5] В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 37, стр. 422—423.

[6] Там же, стр. 428.

[1] В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 39, стр. 130—131.

[2] См. там же, стр. 132—133.

[3] См. там же, стр. 154.

[4] См. В. Д. Бонч-Бруевич, Ленин и кино. По личным воспоминаниям, «Кино-фронт», М., 1927, № 13—14, стр. 3—4.

[5] См. В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 25, стр. 492 и «В. И. Ленин. Биография», М., 1960, стр. 319.

В. Д. Бонч-Бруевичем своими впечатлениями о виденных им буржуазных фильмах, пропагандировавших сельскохозяйственную технику, и научных фильмах познавательного характера. Как вспоминал Бонч-Бруевич в в 1927 году, эти фильмы, по мысли В. И. Ленина, были бы очень полезны даже для малоподготовленного зрителя [1].

●

В послеоктябрьский период, когда кино, так же как и все виды искусства, было поставлено на службу просвещения широких масс трудящихся, интерес В. И. Ленина к использованию кинематографа для подъема хозяйственной и культурной жизни страны значительно повысился. Естественно, что документов об отношении В. И. Ленина к кино за этот период сохранилось гораздо больше. В книге Г. М. Болтянского по этому периоду было учтено шесть документов, принадлежащих перу В. И. Ленина, и один государственный акт, подписанный Владимиром Ильичем.

После выхода книги Г. М. Болтянского в течение четырнадцати лет, до 1939 года (когда появился сборник «Партия о кино»), новых ленинских материалов о кино обнаружено не было. Составитель сборника «Партия о кино» Н. А. Лебедев использовал почти то же самое количество непосредственных документов В. И. Ленина (семь документов и один государственный акт). Группа других источников — свидетельства соратников В. И. Ленина, а также сообщения прессы — Н. А. Лебедевым была привлечена в том же объеме, что и Г. М. Болтянским. В научный оборот Н. А. Лебедевым дополнительно введена лишь информационная заметка из «Петроградской правды» [2].

В настоящее время можно говорить о восемнадцати документах В. И. Ленина и девяти подписанных им государственных актах, кроме тех, о которых мы знаем по сборнику, составленному Н. А. Лебедевым.

Из документов В. И. Ленина, опубликованных в Собрании сочинений В. И. Ленина, следует отметить «Проект программы РКП(б)», в котором имеется указание об использовании кино для народного просвещения «в целях воспитания поколения, способного окончательно осуществить коммунизм» [1]. Оставалась незамеченной историками кино телеграмма В. И. Ленина от 9 марта 1920 года.

В тексте телеграммы, адресованной отделам народного образования тринадцати губисполкомов, среди различных вопросов культурного строительства, интересовавших В. И. Ленина в период подготовки IX съезда РКП(б), мы находим также вопросы о кино. «Сколько открыто, сколько преобразовано после Октябрьской революции детских садов, — запрашивает В. И. Ленин, — площадок, школ I ступени, школ для взрослых и подростков, библиотек, народных домов, клубов, театров, **кинематографов и сколько из них и как функционирует, количество лиц, обслуженных ими?.. Проведена ли национализация кинематографии и каковы успехи?»** (Разрядка наша. — *А. Г.* и *И. С.*) [2]. Как видно из телеграммы, В. И. Ленин следил за осуществлением декрета о национализации кинематографии и интересовался результатами его исполнения.

Из новых архивных документов большой интерес представляют пометки В. И. Ленина на письме Д. И. Лещенко, председателя Всероссийского фотокиноотдела, направленном В. И. Ленину 1 июля 1920 года. В своем письме Д. И. Лещенко сообщал В. И. Ленину, что подготовка кинокартины о суде над министрами Колчака встречает большие трудности из-за отсутствия пленки. В. И. Ленин в нескольких местах письма подчеркнул сообщение Д. И. Лещенко об отсутствии кинопленки и пассивном отношении Наркомвнешторга к нуждам кинопромышленности. Особенное внимание В. И. Ленина привлекла мысль Д. И. Лещенко о большом значении кинематографа как средства массовой агитации и распространения научных и технических знаний. Пометки В. И. Ленина на письме Д. И. Лещенко говорили об огромном желании Владимира Ильича использовать кино в первую очередь в целях научно-технической пропаганды. Резолюция В. И. Ленина на письме Д. И. Лещенко, адресованная народному комиссару внешней торговли Л. Б. Красину, о срочном удовлетворении просьбы Киноотдела на кинопленку

[1] См. В. Д. Бонч-Бруевич, Ленин и кино. По личным воспоминаниям, «Кино-фронт», М., 1927, № 13—14, стр. 3—4.

[2] См. «Кинематограф на службе у трудящихся», «Петроградская правда», № 199, 8 сентября 1920 г., стр. 3.

[1] В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 29, стр. 91, 92.

[2] «Тамбовская правда», № 66 (10658), 18 марта 1960 г., стр. 2.

известна по публикации в Ленинском сборнике [1]. Известно также, что В. И. Ленин в тот же день, 8 июля 1920 года, написал письмо в Наркомздрав и предложил передать Киноотделу весь запас имеющейся кинопленки[2].

Изучение архивных фондов позволило проследить «движение» документа — письма Д. И. Лещенко — и установить рабочие пометки должностных лиц, связанных с выполнением предписания Владимира Ильича.

На срочный запрос заместителя наркомвнешторга А. М. Лежавы ответственный сотрудник Наркомата сообщал, что по соглашению с Комитетом внешней торговли ВСНХ дан заказ на дополнительные 70 тысяч метров пленки и «товар уже отчасти прибыл» [3]. А 70 тысяч метров пленки в июле 1920 года были величиной весьма существенной.

Но В. И. Ленин не ограничился лишь поручением Наркомвнешторгу и Наркомздраву. В тот же день, 8 июля, В. И. Ленин подписал еще одно письмо аналогичного содержания, что и в Наркомздрав, и направил его во Всероссийскую чрезвычайную комиссию [4] (он располагал сведениями, что в ВЧК имелась пленка).

Ценным свидетельством требовательности В. И. Ленина, проявленной в данном случае, является приписка секретаря Совнаркома Л. А. Фотиевой на письмах в Наркомздрав и ВЧК: «По поручению Владимира Ильича прошу сообщить об исполнении». Письмо, адресованное в Наркомздрав, попало непосредственно к наркому Н. А. Семашко, который дал указание начальникам отделов представить ему сведения о пленке. К сожалению, мы пока не располагаем материалами, которые позволили бы уточнить, была ли в Наркомздраве пленка и получил ли ее Киноотдел. Зато на другом письме, направленном в ВЧК, имеется ответ, адресованный Л. А. Фотиевой. «Уважаемая т. Фотиева, — сообщал ей 9 июня 1920 года один из ответственных сотрудников ВЧК. — Будьте добры передать Владимиру Ильичу, что в ВЧК нет и не было кинематографических пленок, а есть готовые и разного содержания [фильмы], каковые не могут быть использованы. Очевидно, Владимира Ильича кто-нибудь ввел в заблуждение, не зная сути». В то время в ВЧК имелся специальный киноотдел, который совместно с органами надзора Наркомпроса ревниво оберегал отечественный кинорынок от кинофильмов, не имевших разрешений на прокат. (В этом отделе концентрировались все кинофильмы, конфискованные у частных прокатчиков.)

Большой интерес представляет также история записки В. И. Ленина от 26 ноября 1920 года, которая известна как документ В. И. Ленина «О тематике кинохроники» [1]. История записки связана с посещением В. И. Ленина английским коммунистом В. Полом, который был принят Владимиром Ильичем 6 октября и 26 ноября 1920 года. Во время последнего посещения В. Пол, по-видимому, высказал пожелание получить для демонстрации за границей интересующие его фотокиноматериалы. Тематику съемок он изложил на английском языке на листочке бумаги и передал листок В. И. Ленину.

На этом листке имеется пометка В. И. Ленина на русском языке: «до понедельника 29.XI.1920» [2], которая скорее всего означала тот срок, в течение которого В. Пол мог ожидать просимые материалы, что было связано с его предстоящим отъездом из Советской России. После этого В. И. Ленин перевел записку В. Пола на русский язык и передал ее для срочного исполнения секретарям. На записке имеется секретарская пометка от 26 ноября следующего содержания: «Тов. Лещенко ответил, что все немедленно будет исполнено»[3].

Запись секретаря позволяет понять, что поручение В. И. Ленина было настолько срочным, что о нем в тот же день сообщили Д. И. Лещенко, который и принял поручение Владимира Ильича для немедленного исполнения. У советских историков пока еще нет сведений, какие фильмы и фотоснимки увез с собой В. Пол и демонстрировал ли он их в Англии. Эти факты в какой-то степени можно было бы уточнить исследователям кино по «Дейли уоркер» и другим прогрессивным английским изданиям.

Выявлен новый документ В. И. Ленина, представляющий собой резолюцию Владимира Ильича на письме П. И. Воеводина от 21 июня 1921 года. Основная просьба П. И. Воеводина, изложенная в письме к В. И. Ленину, сводилась к тому, чтобы Фотокиноотделу было ассигновано 2—3 миллиар-

---

[1] См. Ленинский сборник XXXV, стр. 136.
[2] См. там же, стр. 137.
[3] ЦПА ИМЛ, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 14635, л. 1.
[4] Там же, ед. хр. 5309, л. 1.

[1] См. Ленинский сборник XXXV, стр. 176.
[2] ЦПА ИМЛ, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 15965, л. 1.
[3] Там же, ед. хр. 16300, л. 1.

а рублей на восстановление кинопромышленности. Когда В. И. Ленин получил это письмо, он был очень сильно занят: шел III конгресс Коминтерна, В. И. Ленин руководил его работой, неоднократно выступал с речами на его заседаниях, встречался со многими иностранными делегатами. Вот почему, ознакомившись с письмом П. И. Воеводина, он поручил тов. Горбунову предварительно выяснить обстоятельства дела. Резолюция В. И. Ленина гласила: «Н. П. Горбунову. Займитесь этим делом. Мне некогда. 25.VI. Ленин» [1]. Конечно, полноценное суждение об отношении В. И. Ленина к предложению П. И. Воеводина может быть выведено лишь после дополнительных розысков в архивах. Предстоит выявить, что было предпринято Н. П. Горбуновым во исполнение поручения В. И. Ленина, какие были его предложения и докладывал ли он их В. И. Ленину, нет ли связи между этим письмом П. И. Воеводина и позднейшим решением Совета Труда и Обороны об отчислении части экспортного фонда на нужды Киноотдела. Но все эти пока еще неясные вопросы сулят новые находки.

●

В истории советского кино самостоятельное место занимает группа документов, составленных по указанию В. И. Ленина. Они помогают выяснить, как шло выполнение распоряжений и указаний Владимира Ильича и установить взаимосвязь между отдельными фактами, характеризующими ленинскую заботу о киноискусстве. Рассмотрим некоторые из вновь выявленных документов этой группы.

В книге В. Вишневского «25 лет советского кино в хронологических датах» было отмечено, что 26 июня 1918 года В. И. Ленин обратился в Московский кинокомитет с вопросом о количестве картин, выпущенных с начала революции [2].

Этот факт В. Вишневским не был документально обоснован. Поэтому большую ценность представляло выявление документов, подтверждающих достоверность записи В. Вишневского. После кропотливых поисков в архиве удалось разыскать письмо Кинокомитета от 30 июля 1918 года в Управление делами Совнаркома, в котором указывалось, что 27 июля Кинокомитет на основе телефонограммы В. И. Ленина отпустил Бюро печати при Совнаркоме по одному экземпляру кинолент, снятых после Октябрьской революции [1]. И хотя сама телефонограмма В. И. Ленина до сих пор не выявлена, в архиве удалось найти накладную на отпуск этих фильмов, в которой опять-таки содержится ссылка на телефонограмму В. И. Ленина и при этом приведена дата этой телефонограммы — 26 июля, что не оставляет никаких сомнений в существовании пока еще не разысканного документа В. И. Ленина [2]. Сопоставив дату, указанную В. Вишневским — 26 июня 1918 года, с датой неразысканной телефонограммы В. И. Ленина об отпуске кинофильмов Бюро печати Совнаркома — 26 июля 1918 года, можно заключить, что речь идет об одном и том же факте.

Накладная на отпуск фильмов в Бюро печати Совнаркома примечательна не только тем, что она подтверждает принадлежность В. И. Ленину телефонограммы от 26 июля на отпуск кинофильмов, но и тем, что она дает представление о работе, которая была проделана кинематографистами с первых дней Октября до 1 августа 1918 года. Бюро печати было передано тринадцать хроникальных фильмов общим метражом в 2149 метров. Среди них мы видим «Кинохронику» с № 1 по № 8, «Беженцы в Орше», «Пролетарский праздник в Москве» и др.

Выявлением еще одного документа — письма В. П. Лебедевой (Полянской) В. И. Ленину от 20 декабря 1919 года — подтверждается, что В. И. Ленин быстро узнавал о выпуске первых кинофильмов, которые в тот период ставились различными ведомствами [3].

В своем письме к В. И. Ленину В. П. Лебедева (Полянская), работавшая в то время в Отделе материнства и младенчества Наркомсобеса, приглашала Владимира Ильича приехать на выставку, организованную этим отделом на Солянке в доме № 12 и просмотреть кинофильм, выпущенный, по-видимому, к открытию выставки. В. И. Ленин уже раньше бывал в этом доме. 8 марта 1919 года он посетил курсы, организованные Отделом материнства и младенчества и произнес напутственную речь перед слушателями первого

[1] ЦПА ИМЛ, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 19452, л. 1

[2] См. В. Е. Вишневский, 25 лет советского кино в хронологических датах, М., Госкиноиздат, 1945, стр. 4.

[1] ЦГАЛИ СССР, ф. 989, оп. 14, ед. хр. 1, л. 63.

[2] Там же, л. 60.

[3] ЦПА ИМЛ, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 24018, л. 1—1 об.

выпуска [1]. И хотя с тех пор прошло уже много времени, В. П. Лебедева (Полянская) разъяснила, что в ее письме речь идет о фильме «Дети — цветы жизни», поставленном Ю. А. Желябужским. Этот фильм являлся одной из первых попыток решить научно-просветительную тему средствами игрового кино. Владимир Ильич внимательно ознакомился с письмом В. П. Лебедевой (Полянской) и сделал на нем пометку.

Нельзя пройти мимо того факта, что беседовавший с В. И. Лениным 26 ноября 1920 года В. Пол также включил в тематику кинофото, представлявшую интерес для широкого зарубежного зрителя, тему киносъемок «материнских домов и охрану детства» и «дворцов, превращенных в детские дома» [2].

Письмо замнаркомвнешторга в Наркомпрос от 5 октября 1920 года, также выявленное в архиве, свидетельствует о том, что распоряжение В. И. Ленина Л. Б. Красину об удовлетворении требования Киноотдела на кинопленку было известно широкому кругу сотрудников Наркомвнешторга и являлось для них срочной директивой. В выявленном письме примечательны следующие слова: «Срочность Вашей заявки и значение, придаваемое ей Председателем Совнаркома тов. Лениным, побудили меня приступить к закупке, не дожидаясь обычно принятого у нас предварительного рассмотрения заявки в Комитете внешней торговли при Президиуме ВСНХ» [3].

Интересна также группа документов, относящихся к съемке кинолент о добыче торфа. Распоряжение о подготовке фильмов на эту тему было дано В. И. Лениным 9 апреля 1921 года в письме в Наркомпрос А. В. Луначарскому и в копии Главторфу [4]. В телефонограмме И. И. Радченко, начальника Цуторфа, П. И. Воеводину от 27 июня 1921 года особо подчеркивалось, что эта съемка производится по распоряжению В. И. Ленина [5]. И. И. Радченко просил П. И. Воеводина сообщить не позднее двенадцати часов дня 28 июня для доклада В. И. Ленину, что сделано Киноотделом по осуществлению распоряжения Владимира Ильича. Несколько нарушая хронологическую последовательность, можно отметить, что вследствие возникших трудностей Киноотдел не сумел в 1921 году выпустить фильмы о добыче торфа, поэтому летом следующего, 1922 года Управление делами Совнаркома направило в Киноотдел два письма, в которых содержалось категорическое требование осуществить распоряжение В. И. Ленина по этому вопросу.

[1] См. «Ленин в Москве», М., «Московский рабочий», 1959, стр. 100.
[2] Ленинский сборник XXXV, стр. 176.
[3] ЦГАНХ СССР, ф. 413, оп. 1, ед. хр. 500, л. 27.
[4] См. В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 35, стр. 413.
[5] ЦГАОР СССР, ф. 5446, оп. 31, ед. хр. 9, л. 149.

Архивные материалы позволяют сделать вывод, что Владимир Ильич был знаком со всеми письмами Воеводина, направляемыми на имя председателя Совнаркома. Об этом, в частности, можно судить по сохранившемуся письму управляющего делами Совнаркома Н. П. Горбунова замнаркомпросу Е. А. Литкенсу от 28 июня 1921 года [1]. В письме говорится о задании В. И. Ленина Управлению делами направить письма П. И. Воеводина в Наркомпрос. Это распоряжение также было записано Н. П. Горбуновым в тетради поручений В. И. Ленина [2].

28 декабря 1921 года Н. П. Горбунов направил Е. А. Литкенсу телефонограмму [3], в которой просил сообщить, чтó практически сделано для выполнения распоряжения Владимира Ильича от 16 декабря того же года о создании специальной комиссии для рассмотрения вопроса о реорганизации кинодела в Республике [4]. В телефонограмме указывалось, что результат работы этой комиссии необходим «для доклада т. Ленину». Из телефонограммы Н. П. Горбунова следует, что Владимир Ильич внимательно следил за выполнением своего распоряжения. Пометки, сохранившиеся на оригинале письма В. И. Ленина, направленного в Наркомпрос 16 декабря, позволяют судить, что комиссия, предложенная В. И. Лениным, собиралась дважды. Материалы работы этой комиссии пока еще не выявлены; они также могут представить интерес для историков кино.

В киноведческой литературе довольно часто цитировались директивы В. И. Ленина о кино, переданные Владимиром Ильичем Н. П. Горбунову по телефону из Горок

[1] ЦГАОР СССР, ф. 5446, оп. 31, ед. хр. 10, л. 242.
[2] См. журн. «Исторический архив», М., 1961, № 5, стр. 41.
[3] ЦГАОР СССР, ф. 5446, оп. 31, ед. хр. 10, л. 231.
[4] См. Г. М. Болтянский, Ленин и кино, М.—Л., 1925, стр. 21—22.

к 8740

РОССИЙСКАЯ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ
ФЕДЕРАТИВНАЯ
Советская Республика.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ
СОВЕТА
Труда и Обороны.

Москва, Кремль.

1921 г.

№ 1201/9.12.

СЕКРЕТАРИАТ
ЗАМНАРКОМПРОСА
Получ. 19/XII

Тов. ЛИТКЕНСУ.-

Копии - т. БОГДАНОВУ и
т. ЛЕЖАВЕ.-

В связи с проэктами, которые выдвигают т. Воеводин и т. Лежава - поручаю Вам образовать Комиссию под Вашим председательством, в составе т. Богданова с правом замены, т. Лежавы с правом замены и т. Воеводина - для рассмотрения вопроса об организации кино-дела в России.

ПРЕДСТО

Фотокопия письма В. И. Ленина
заместителю наркома просвещения Е. А. Литкенсу от 16 декабря 1921 года

17 января 1922 года [1]. Через десять дней, 27 декабря, Н. П. Горбунов направил их специальным письмом в Наркомпрос на имя Е. А. Литкенса. В печати приводился лишь текст самих ленинских директив. Но оставалась неизвестной приписка Н. П. Горбунова, которая также содержала указания Владимира Ильича. В приписке предлагалось на основании директивы В. И. Ленина о кино разработать программу мероприятий и немедленно сообщить ее в Управление делами для доклада В. И. Ленину. Наркомпросу было предложено также через месяц представить доклад о том, «что реально сделано во исполнение этой директивы и какие достигнуты результаты» [2].

Как следует из вновь выявленных документов, уже 8 февраля 1922 года Н. П. Горбунов предложил ускорить доклад Наркомпроса и сообщить первые сведения о принятых мерах [3]. После неоднократных напоминаний 20 февраля секретариат коллегии Наркомпроса сообщил Н. П. Горбунову, что задержка в ответе Наркомпроса вызвана болезнью замнаркома Е. А. Литкенса, у которого хранились все материалы по данному вопросу[4]. К своему письму секретариат коллегии Наркомпроса приложил объяснительную записку П. И. Воеводина, в которой были освещены некоторые из вопросов, затронутых В. И. Лениным в директивах о кино[5].

Изучение материалов, связанных с жизнью и деятельностью В. И. Ленина, позволяет также уточнить датировку съемки В. И. Ленина для кинохроники, осуществленной по указанию В. Д. Бонч-Бруевича в 1918 году. Было известно, что эта съемка происходила в Кремле осенью 1918 года после выздоровления Владимира Ильича, когда он стал выходить на прогулку. В. Д. Бонч-Бруевич датировал этот случай как произошедший осенью 1918 года [6]. Историк кино В. Е. Вишневский относил его к сентябрю 1918 года [7]. Такой же

[1] См. сб. «Ленин о литературе и искусстве», изд. 2-е, М., 1960, стр. 486.

[2] ЦГАОР СССР, ф. 5446, оп. 31, ед. хр. 10, л. 219.

[3] Там же, л. 218.

[4] Там же, л. 212.

[5] Там же, л. 210—211.

[6] См. В. Д. Бонч-Бруевич, Ленин и кино. По личным воспоминаниям, М., «Кино-фронт», 1927, № 13—14, стр. 3—4.

[7] См. В. Е. Вишневский, 25 лет советского кино в хронологических датах, М., 1945, стр. 5.

точки зрения придерживалось большинство исследователей.

Сейчас уточнено, что съемка В. И. Ленина для кинохроники произведена 23 сентября 1918 года [1].

Несомненный интерес представляет также вновь выявленный по периодической печати факт посещения В. И. Лениным 20 ноября 1920 года кинотеатра «Арс» (Тверская ул., дом 61. Теперь в этом помещении находится театр имени К. С. Станиславского) и просмотра им кинокартины. В тот день там состоялось чествование В. И. Ленина как вождя партии большевиков и руководителя Советского правительства. Как сообщали газеты, В. И. Ленин, приехавший на собрание, вместе со всеми присутствовавшими просмотрел документальный кинофильм об октябрьских торжествах в Москве [2]. До сих пор мы знали о просмотре В. И. Лениным кинофильма «Чудотворец» и еще нескольких картин, показанных ему в январе 1924 года. Теперь к ним прибавился фильм «Дело Бейлиса», и наконец выявлением настоящего факта удается подтвердить, что 20 ноября 1920 года Владимир Ильич просмотрел хроникальный фильм «Октябрьские торжества в Москве». До сих пор не выяснено, как оценил В. И. Ленин эту картину. Бесспорно, будущие исследователи разыщут свидетельства того, как отнесся Владимир Ильич к просмотру одного из ранних советских документальных кинофильмов. Для этого в первую очередь надо выявить очевидцев этого интересного факта. Представляет большой принципиальный интерес проследить взаимосвязь между кинохроникой первых лет революции, просмотренной В. И. Лениным, и ленинской идеей значения кинохроники, как исходной базы для развития советского киноискусства.

●

Документальная Лениниана обогатилась группой документов: государственных актов Советского правительства — постановлений Совнаркома и Совета Труда и Обороны, подписанных В. И. Лениным или принятых под председательством Владимира Ильича.

Расскажем о них в хронологическом порядке.

[1] См. «Ленин в Москве», М., 1956, стр. 77 и «В. И. Ленин. Биография», М., 1960, стр. 416.

[2] «Известия», № 255 (519), 22 ноября 1918 г.

8 июля 1918 года Совнарком заслушал просьбу Наркомпроса, внесенную А. В. Луначарским, о выдаче охранительных мандатов операторам Киноотдела Наркомпроса [1]. Обращение Наркомпроса было связано с тем, что местными органами власти проводилось изъятие лабораторного оборудования и кинематографического имущества. Острие этого мероприятия направлялось против частника. Между тем встречались случаи, когда и у кинооператоров Киноотдела Наркомпроса отбирали имущество — киноаппараты, осветительные приборы и др. Чтобы предупредить изъятие имущества у операторов, состоящих на государственной службе, и обеспечить им нормальную работу, Совнарком согласился с предложением А. В. Луначарского и поручил Народному комиссариату внутренних дел выдать охранительные удостоверения.

23 апреля 1920 года СТО рассмотрел предложение о передаче агитационно-просветительных пунктов в ведение Главполитпути, а в прифронтовых местностях — в ведение политотделов армий [2]. Как известно, демонстрация фильмов являлась одним из важнейших агитационно-массовых мероприятий во всей работе агитпунктов. В принятом постановлении Совет Труда и Обороны решил, что все агитационно-просветительные пункты должны остаться в ведении Наркомпроса.

Большое значение в работе Киноотдела Наркомпроса сыграло постановление Совнаркома от 12 октября 1920 года об отпуске валюты для приобретения дефицитной кинопленки и кинематографического оборудования. Совнарком под председательством В. И. Ленина утвердил заявку Киноотдела на сумму в 1 миллион рублей золотом [3].

18 мая 1921 года в связи с мероприятиями по восстановлению угольной промышленности СТО под председательством В. И. Ленина принял постановление, в котором предложил Главполитпросвету срочно направить в Кузбасс агитпоезд с кинематографом [4]. Поезд выехал в Кузбасс в июле 1921 года.

9 ноября 1921 года Совет Труда и Обороны рассмотрел просьбу Киноотдела Наркомпроса об отчислении части экспортного фонда для расчета за кинофотоматериалы.

[1] ЦПА ИМЛ, ф. 19, оп. 1, ед. хр. 153, л. 5—6.
[2] Там же, оп. 3, ед. хр. 114, л. 1.
[3] Там же, оп. 1, ед. хр. 390, л. 7.
[4] Там же, оп. 3, ед. хр. 214, л. 33—34.

В. И. Ленин на этом заседании СТО не присутствовал. Просьба киноотдела была отклонена. Тогда Наркомпрос обратился по тому же вопросу в Совнарком. 15 ноября Совнарком под председательством В. И. Ленина принял постановление об удовлетворении просьбы Наркомпроса [1].

Теперь у киноведов имеется возможность поставить эти факты в ряд с подлинными рукописными документами В. И. Ленина о кино и с воспоминаниями деятелей киноискусства и кинопромышленности. Сделав это, они получат более полную и многокрасочную картину ленинского участия в судьбах советского кино.

●

В заключение скажем о дополнительных материалах, проливающих свет на историю знаменитого высказывания В. И. Ленина о важности киноискусства.

В начале 1922 года состоялась беседа В. И. Ленина с А. В. Луначарским о кино [2]. Этот факт занимает особое место в истории советской культуры.

В советской печати тех лет остро дебатировался вопрос о том, является ли вообще кино искусством. Многие виднейшие представители искусства придерживались ошибочной точки зрения, отрицали самостоятельное значение кинематографии.

Пожелтевшие газеты и журналы тех лет сохранили для потомков доказательства того, что еще при жизни Владимира Ильича его мысль о выдающейся роли кино получила широкую известность и была взята на вооружение советской общественностью.

29 апреля 1923 года в газете «Известия Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Советов» в хроникальной заметке о IV Всероссийском съезде работников искусств сообщалось о выступлении А. В. Луначарского, сделавшего доклад «О художественной политике» Наркомпроса. Луначарский сказал: «Еще два года назад Владимир Ильич призвал меня и говорил: «Из всего вашего искусства, по-моему, самое важное для России — кино» [3].

Мысль В. И. Ленина сразу была подхвачена газетами и журналами. В передовой статье апрельско-майского номера журнала

[1] ЦПА ИМЛ, ф. 19, оп. 1, ед. хр. 451, л. 7.
[2] См. Г. М. Болтянский, Ленин и кино, М.—Л., 1925, стр. 16—19.
[3] «Известия», № 94 (1831), 29 апреля 1923 г

«Кино» (1923 г.), издававшегося в Москве, мы можем прочесть следующие строки: «Хотелось бы, чтобы знаменитые слова т. Ленина: «Из всего вашего искусства, по-моему, самое важное для России — кино», — были приняты как обязательная директива в деле строительства советской кинематографии»[1].

Свидетельством популярности ленинской идеи, быстро завоевавшей сердца работников кино, можно привести и такой факт. 23 июня 1923 года общее собрание членов общества кинодеятелей, созданного в 1922 году, направило В. И. Ленину (по предложению секретаря общества Г. М. Болтянского) следующую телеграмму:

«Здесь, Кремль, Ленину.

По поручению общего собрания научно-художественного Общества Кинодеятелей президиум приветствует вождя мировой революции, зорко подметившего роль и значение кино для Советской России, как важнейшего вида искусства, и выражает Вам пожелание скорейшего выздоровления» [2].

Прошел еще месяц. И вот 22 июля 1923 года в статье, опубликованной в «Известиях» под заголовком «О кино вообще и Госкино в частности», А. В. Луначарский снова вернулся к эпизоду своей беседы с В. И. Лениным о кино. Луначарский писал:

«Владимир Ильич определенно заявил мне (что я сделал достоянием широчайшей гласности): «Из всех отраслей вашего художественного дела самая важная — кинематография; ею нужно заниматься в самую первую очередь» [3]. Эта «широчайшая гласность», о которой говорит Луначарский, имея в виду доклад на съезде и его опубликование в центральном советском органе, сделала свое дело. Советская страна широко узнала о той роли, какая отводилась кино в строительстве новой социалистической культуры.

Вскоре после кончины В. И. Ленина, 12 февраля 1924 года, в Ленинграде вышел первый номер газеты «Кинонеделя». На первой странице был напечатан эпиграф: «Из всех искусств, по-моему, самое важное для России — кино. Ленин» [4].

[1] Журн. «Кино», М., 1923, № 3/4, апрель—май, стр. 2.

[2] Там же, № 4/8, июль — сентябрь, стр. 31.

[3] «Известия», № 163 (1900), 22 июля 1923 г., стр. 4.

[4] «Кинонеделя», Л., № 1, 12 февраля 1924 г.

В 1925 году А. В. Луначарский рассказал в печати, при каких обстоятельствах В. И. Ленин высказал ему свою классическую оценку кино, как главного из всех видов искусств. По свидетельству А. В. Луначарского, беседа с В. И. Лениным о кино состоялась в середине или второй половине февраля 1922 года [1]. В. И. Ленин вызвал его для беседы о выполнении правительственных указаний о кино. В ходе беседы В. И. Ленин сделал ряд ценных практических замечаний и в заключение высказал мысль о значении кино, которая стала широко известна общественности.

Не останавливаясь на вопросе текстуальных расхождений фразы В. И. Ленина, по-разному переданной А. В. Луначарским в различное время, хотелось бы обратить внимание на одну деталь. 28 апреля 1923 года А. В. Луначарский утверждал, что известная ныне фраза В. И. Ленина о кино была произнесена им весной 1921 года, а в 1925 году он говорил, что В. И. Ленин высказал ее в феврале 1922 года. Какая же дата более достоверна? Нам думается, что беседу следует датировать февралем 1922 года, так как разговор В. И. Ленина с А. В. Луначарским касался директив о кино, изложенных В. И. Лениным 17 января 1922 года. Однако не исключается также и то предположение, что свою мысль о кино, главном из всех искусств, В. И. Ленин высказал А. В. Луначарскому дважды — в 1921 и 1922 годах. Видимо, интерес В. И. Ленина к этой проблеме был вызван его желанием нацелить руководство Наркомпроса на решение главных задач в области искусства.

Сорок пять лет прошло с того времени, когда советская кинематография начала свое развитие. Успехи советского киноискусства подтверждают глубокую правдивость и жизненность замечательного изречения В. И. Ленина о кино, поставившего киноработников в первый ряд строителей советской культуры. Многими своими успехами советские кинематографисты обязаны исключительному вниманию, проявленному к их сложной работе в годы зарождения советского кино со стороны руководителя Коммунистической партии и Советского государства В. И. Ленина.

[1] Н. А. Лебедев в своей последней статье «Важнейшее из искусств», опубликованной в 1962 г. в журн. «Советский экран», № 2, стр. 1, ошибочно датирует эту беседу январем 1922 г.

Николас ГИЛЬЕН

Колумбия

Замечательный поэт революционной Кубы Николас Гильен как участник Всемирного конгресса за разоружение и мир в июле этого года посетил Москву. Публикуемое стихотворение «Колумбия» написано им специально для нашего журнала.

О Колумбия в оковах,
лилия на дне колодца.
Холод твой тепла дождется?
А закат — рассветов новых?
И хотя в ночах суровых
ранит смерть тебя косою,
ты смеешься над Косою:
ты все чище, все сильней —
мать, омытая своей
алой кровью, как росою.

К морю сквозь лесной заслон
Магдалена * волны гонит
и о том в дороге стонет,
как тосклив твой горький сон.
Стонешь ты, но тяжкий стон
потонул в ночной дремоте.
И хотя на черной плоти
пляшут в ярости хлысты —
все сильней, все чище ты,
спящая по грудь в болоте.

На рабыню палачи
грубое ярмо надели,
но оно, как ожерелье,
блещет на тебе в ночи.
Как жестокие мечи,
годы грудь твою пронзили.
И хотя, теряя силы,
ты дрожишь под грузом гор —
ты на солнечный простор
выйти хочешь из могилы.

Над расплавленным песком,
где бушует солнца пламя,
к серебристой Текендаме **,
скованной вечерним сном,
чернокрылый гриф тайком
пролетает тенью злою.
И хотя полночной мглою
взор твой ясный ослеплен —
ты бредешь сквозь мрак и сон
между небом и землею.

Нож достань: пора придет —
пригодится нож разящий,
до сих пор в дремучей чаще
хищный ягуар ревет.
Встанет на ноги народ
и сквозь ночь к заре пробьется.
Холод твой тепла дождется,
а закат — рассветов новых.
О Колумбия в оковах,
лилия на дне колодца!

Перевел с испанского
ПАВЕЛ ГРУШКО

---

* Магдалена — крупнейшая река в Колумбии.
** Текендама — водопад на реке Богота.

Петр ТУР

С камерой по Латинской Америке

Латинская Америка... Гигантское многообразие народов, культур — живых и умерших, политических формаций, обычаев и нравов. Великий конгломерат государств и наций, объединенных общностью романских языков и разъединенных уровнем развития и политическими устремлениями. Здесь соседствуют такие различные по духу и политическому строю государства, как стряхнувшая путы империализма янки героическая Куба, находящиеся на низших ступенях экономического и культурного развития Парагвай, Боливия и Никарагуа, раздавленная американской пятой Гватемала, и такие огромные и сложные государственные образования, как Бразилия и Мексика, идущие своей национальной дорогой, пытающиеся в тяжелой экономической и политической борьбе найти путь к освобождению от американской экспансии.

Латинская Америка — это не только далекое прошлое человечества, великие исчезнувшие цивилизации инков, майя и ацтеков, не только далекая эпоха загадочных мексиканских пирамид, но и интереснейшее будущее. Огромные духовные и материальные потенции скрыты в этом еще не раскованном гиганте, который зовется Латинской Америкой.

Вот почему понятен интерес советских людей к культуре, быту и социальной жизни этого мощного созвездия стран и народов.

Глубоко символичен тот факт, что древнейшая письменность народов майя, головоломные иероглифы расшифрованы и прочитаны именно советскими учеными, молодыми лингвистами, призвавшими на помощь электронные вычислительные машины.

Этот глубокий интерес советских людей к судьбам народов Латинской Америки нашел свое выражение в последних работах советских кинодокументалистов. Мы знаем несколько прекрасных фильмов о славной Кубе, зажегшей и хранящей Прометеев огонь свободы. Среди них особенно помнится романтический фильм Р. Кармена. И вот сейчас наш зритель увидит еще несколько работ о жизни латиноамериканских народов.

«Разноэтажная Америка» — фильм режиссера Г. Асатиани и сценариста М. Стуруа — чрезвычайно многообразен и сложен по материалу. Это результат большого путешествия по Американскому континенту, своеобразная записная книжка киножурналистов. Камера путешественников жадно заглатывала огромное количество материала, тонны «руды». Достаточно сказать, что в фильме зритель как бы совершает увлекательную туристическую поездку по Колумбии, Мексике, Венесуэле, Кубе, Соединенным Штатам Америки... Надо отдать справедливость авторам фильма — им удалось организовать этот пестрый и сложный материал, бурный каскад событий, судеб, пейзажей. Фильм смотрится как единый, стройный, логически-последовательный рассказ. В этом немалая заслуга журналиста М. Стуруа, отлично владеющего материалом.

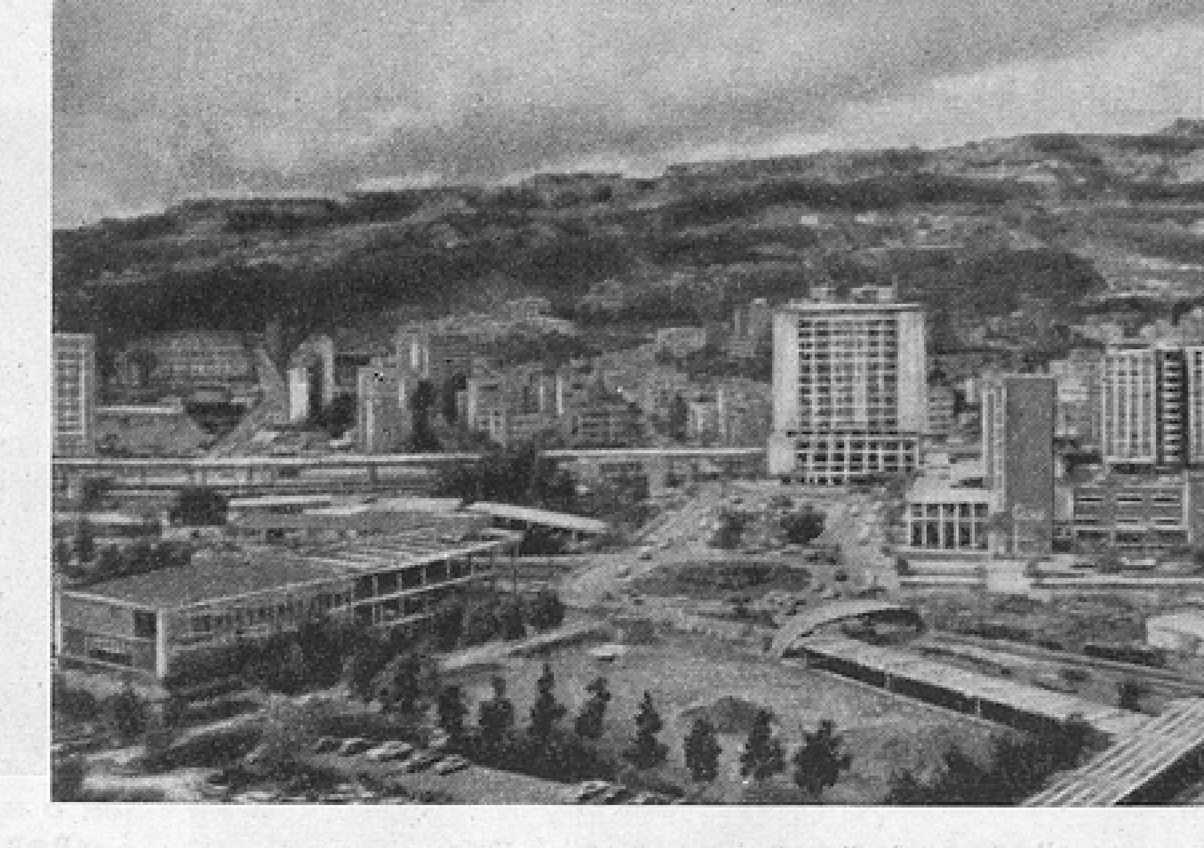
Казалось бы, что общего между гигантским небоскребом Эмпайр стэйтс билдинг, похожим, по выражению Ильфа и Петрова, на «брус искусственного льда», и живописным нищим на улице Венесуэлы? Между манекенами модного магазина в Нью-Йорке и бездомным мальчиком из Мехико Сити? Авторы фильма, как умные и знающие предмет гиды, «ведут» зрителей от эпизода к эпизоду, от события к событию, помогая явственно ощутить железную логическую связь между ними. Без назойливой дидактики, без «перста указующего» советские документалисты ведут увлекательное повествование о жизни латиноамериканских стран, ставших жертвами колонизаторской политики Соединенных Штатов Америки.

Смелые монтажные «перепады», окрыленный юмором текст, политическая заостренность ви́дения делают фильм «Разноэтажная Америка» интересным опытом киножурналистики подобной темы.

«Мексика, которую мы любим» — лента более

локальная по материалу. Ее создали литератор Г. Кублицкий, режиссер и оператор А. Колошин, операторы Д. Каспий, П. Опрышко.

Авторы фильма уже в первых фразах, звучащих с экрана, предупреждают зрителя, что перед ним пройдут лишь разрозненные наблюдения, беглые зарисовки. И впрямь, ощущение некоторой разрозненности и беглости не покидает нас при просмотре фильма. Это вполне естественно — трудно в сравнительно небольшом очерке передать всю глубину и многообразие жизни большого государства, раскинувшегося в южной части Североамериканского континента. Однако авторам картины удается рассказать немало интересного о талантливом мексиканском народе, о стране, где не кичатся белой кожей. Мексика, которую мы любим... Эти слова заглавного титра остались не просто словами. Любовь к стране высокоодаренного народа пронизывает фильм от первого до последнего кадра.



«Разноэтажная Америка». Куба

Любовь к Мексике, к ее культуре и свободолюбивой истории уже имеет благородную традицию в нашем искусстве. Стихи и записи Маяковского пронизаны дружеским теплом. И до сих пор не превзойдены в своей изобразительной силе фрагменты замечательного фильма Эйзенштейна, Александрова и Тиссэ, как бы воплотившего душу этой страны. Ведь до сих пор все кинематографисты мира, снимающие Мексику, обращаются к цитатам из этого произведения.

Закономерны поэтому неоднократные обращения к эйзенштейновскому шедевру в ленте Кублицкого и Колошина, являющиеся как бы эпиграфом к их фильму. Авторы любовно сосредоточивают взгляд кинокамер на простых людях Мексики. Натруженные руки крестьян, суровые лица пастухов-гаучо... Проходя перед зрителем, они как бы сливаются в единый образ мексиканского народа...

Кинокамера пристально вглядывается в темные лица рабочих нефтяных промыслов. В их чуть раскосых глазах, будто высеченных из дикого камня, мы читаем мужественную решимость, с которой рабочий класс Мексики борется против реакции, против американских монополий, сохранивших здесь еще значительную часть своих позиций.

«Салют, Мехико!..» После пустынных мексиканских прерий мы стремительно въезжаем в шумный, сияющий, многоцветный город. Этот смелый ритмический стык помогает острее почувствовать темперамент и живописность мексиканской столицы.

С большой поэтичностью авторы фильма рассказывают о могучих древних цивилизациях, оставивших свои следы на мексиканских нагорьях, о руинах творений индейских зодчих, о великих пирамидах древней Мексики. Но сохранившиеся фрески старинных храмов составляют не только предмет эстетического любования — они напоминают о жестокости белых колонизаторов, прошедших с огнем и железом по землям этой страны. Гибель старинных цивилизаций как бы предостерегает сегодняшнюю Мексику.

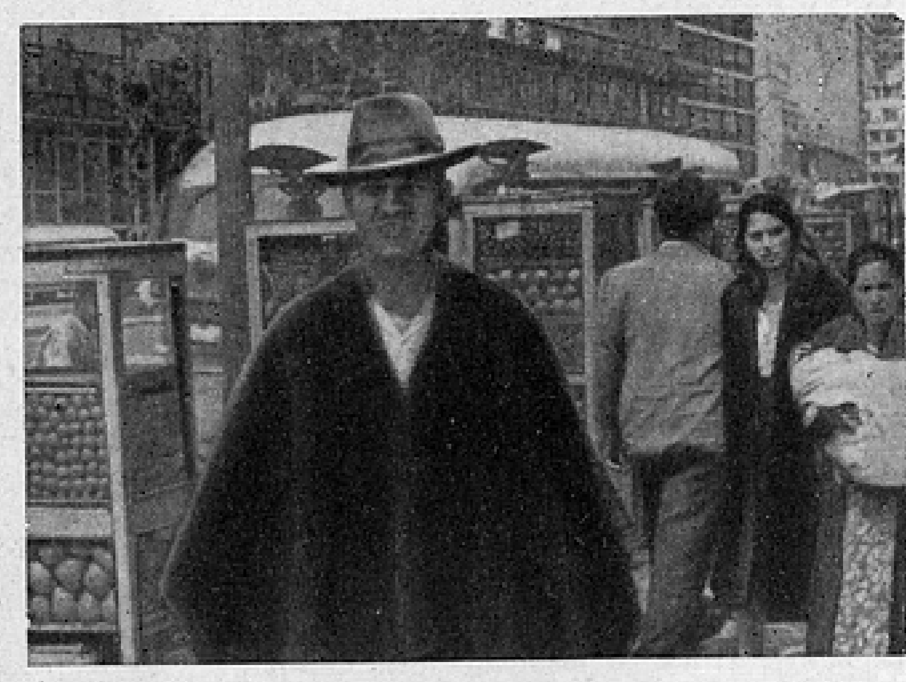
Все же некоторая фрагментарность и многотемье порой мешают сосредоточиться, понять, что же главное в этом фильме. Здесь и подробно снятая коррида, и монументальные фрески Диего Риверы, и гастроли советского балета, и памятники героям независимости... Порою зрителю хотелось бы сосредоточиться на какой-то одной теме. Но авторы увлекают его все дальше и дальше. Несмотря на эти недостатки, фильм «Мексика, которую мы любим» позволяет нам подробнее вглядеться в необыкновенные черты этой интересной страны, помогает нам еще больше полюбить ее.

Когда-то американский сенатор Прэстон напутствовал войска, стремившиеся на штурм мексиканских городов, словами: «Бушующие воды Магелланова пролива — единственный предел, который признают янки для своих устремлений». Тогда, в середине прошлого века «гринго» захватили почти половину Мексики. И сегодня, видя на экране гордые и суровые лица мексиканских пеонов и рабочих, мы понимаем, что отнюдь не воды Магелланова пролива остановили янки, а мужество и стойкость народа.

«По городам Бразилии» и «День в Эквадоре» не претендуют на какую-либо полноту в изображении действительности этих стран. Это даже не просто дневниковые записи, а как бы выдержки из кор-



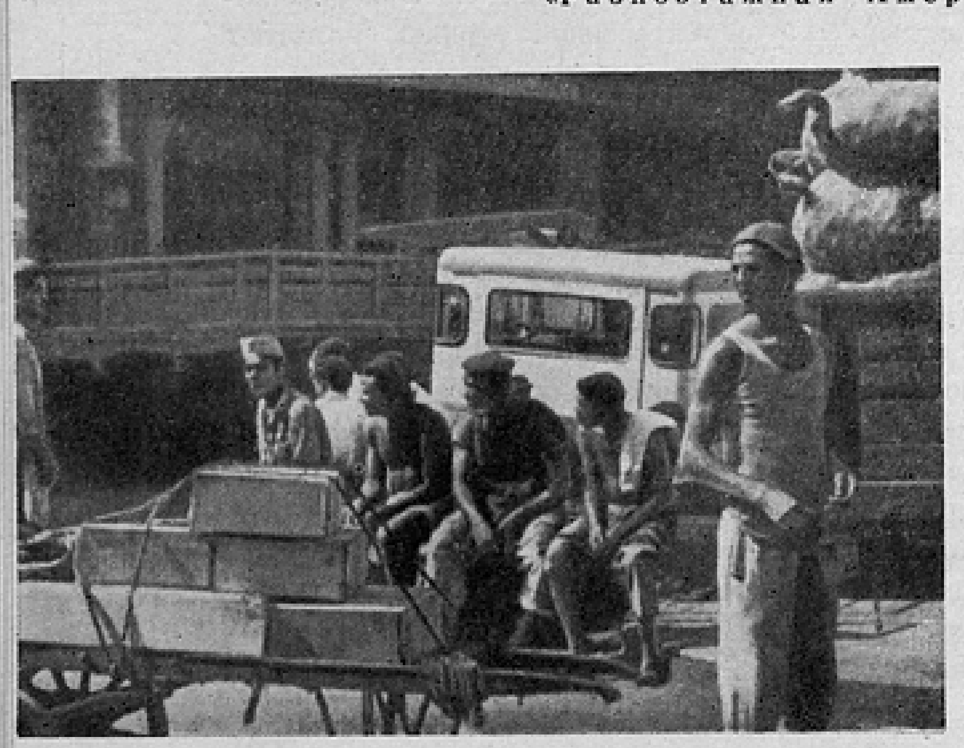
«Разноэтажная Америка». Куба



«Разноэтажная Америка». Колумбия



«Разноэтажная Америка». Мексика



«По городам Бразилии»

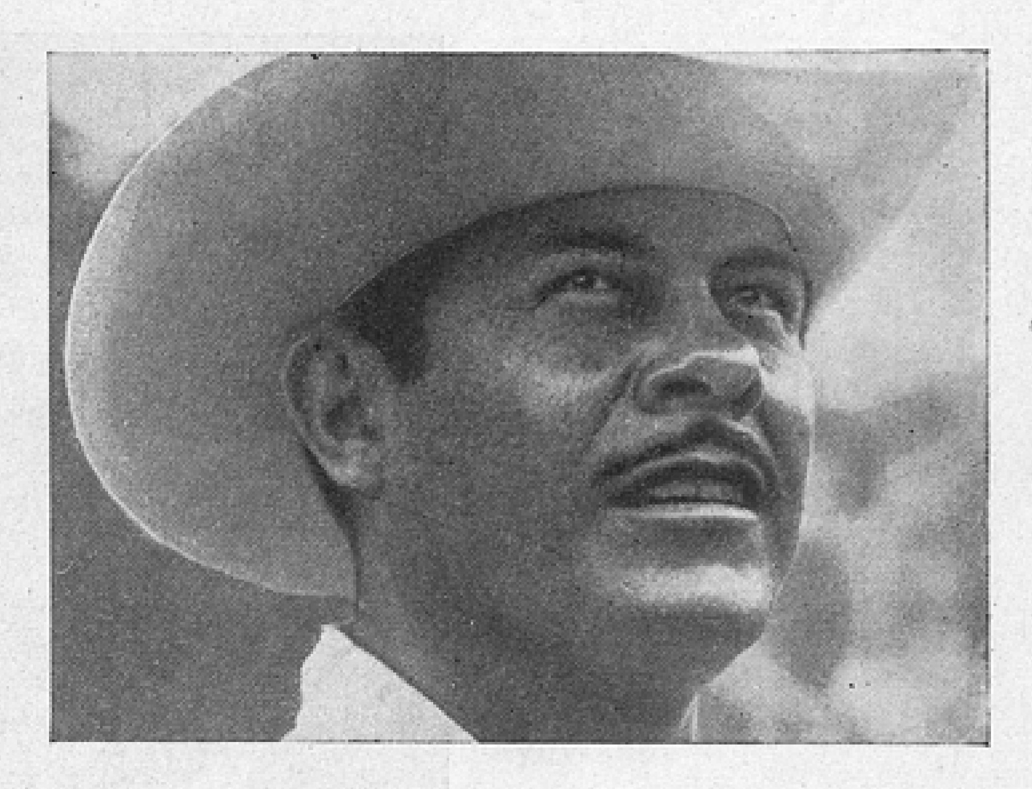
респондентских блокнотов. Операторы Д. Каспий и П. Опрышко вместе с режиссером Л. Даниловым неожиданно начинают рассказ о красивейшем городе мира Рио-де-Жанейро с демонстрации «фавел» — дощатых лачуг, в которых живет около миллиона человек, почти четверть всего населения Рио-де-Жанейро. Ни тени какой-либо тенденциозности нет в этом приеме, в нем заключен глубокий социальный смысл. В документальной миниатюре авторы с трезвой объективностью хроникеров стремились показать пейзажи громадного города, его блеск и нищету, дерзновенную красоту его архитектурных шедевров, созидательный дух бразильского народа, веру в грядущий день гигантской страны.

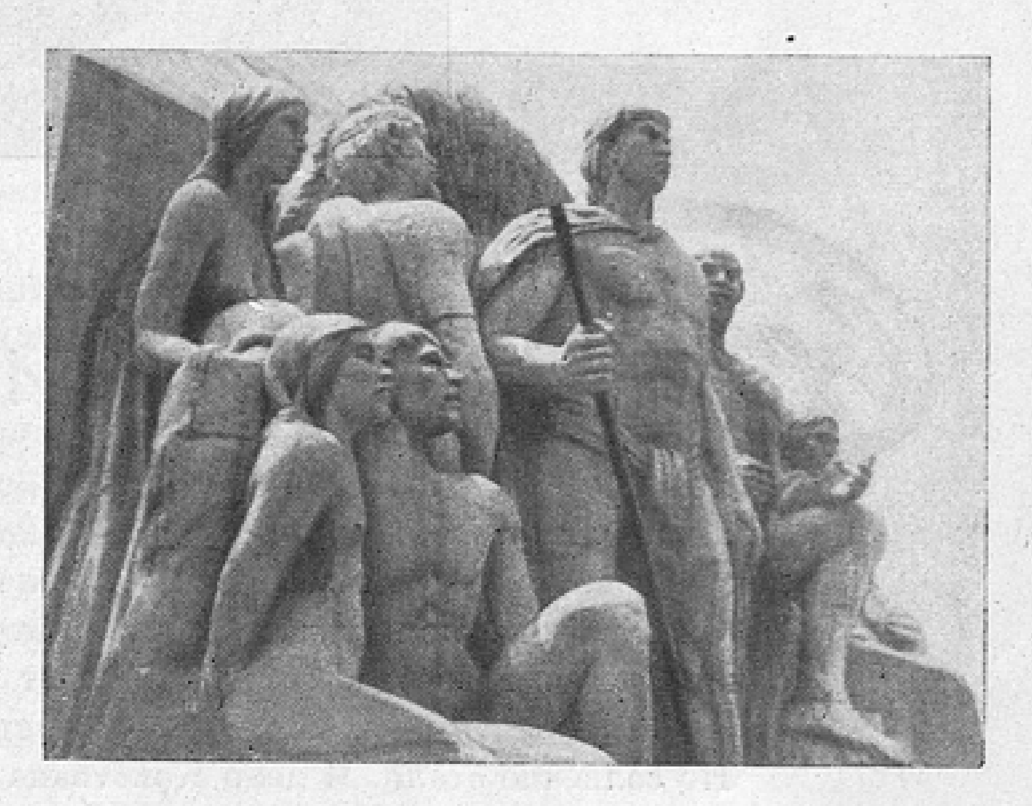
Самим названием — «День в Эквадоре» — предопределен характер этой маленькой картины о маленькой республике на тихоокеанском побережье Южной Америки. Но и одного дня пребывания советских людей в этой стране, расположенной на экваторе, достаточно, чтобы почувствовать трагедию народа, попавшего под пяту американских колонизаторов. Лучшие здания столицы Эквадора — города Кито,— ее великолепные отели, выстроенные в модернистском стиле, заполонены американцами. Операторы показывают эквадорцев в живописных национальных костюмах. «Но не обманывайтесь, — как бы говорят они зрителям. — Эти пестрые национальные костюмы — всего лишь дань экзотике. Перед нами... официанты отеля «Континенталь», разодетые, чтобы потешить взгляд богатых заокеанских гостей».

Банановые рощи, горы кокосовых орехов, плоды деревьев какао — все это собственность могущественной американской монополии «Юнайтед фрут». Национальное богатство Эквадора уплывает в трюмах океанских судов, принадлежащих отнюдь не эквадорцам.

«Нищий на золотом троне» — так говорят о многих странах Латинской Америки. Нищий на золотом троне — это участь Эквадора.

Бурные и сложные социальные процессы разворачиваются сегодня в латиноамериканском мире. Империализм янки всеми силами старается удержать свои позиции на Южноамериканском континенте, в бассейне Карибского моря, в южной части Североамериканского материка. Бесславная высадка на Плайя-Хирон, кровавая интервенция в Гватемале, военные перевороты в Аргентине — все это лишь часть агрессивной программы Пентагона в Латинской Америке. Но факел, зажженный Кубой, ярко пылает, показывая путь освобождения латиноамериканским народам. И нет такой силы, которая помешала бы простым людям далекого континента свернуть с дороги, ведущей к Свободе, с дороги, проложенной самой историей.

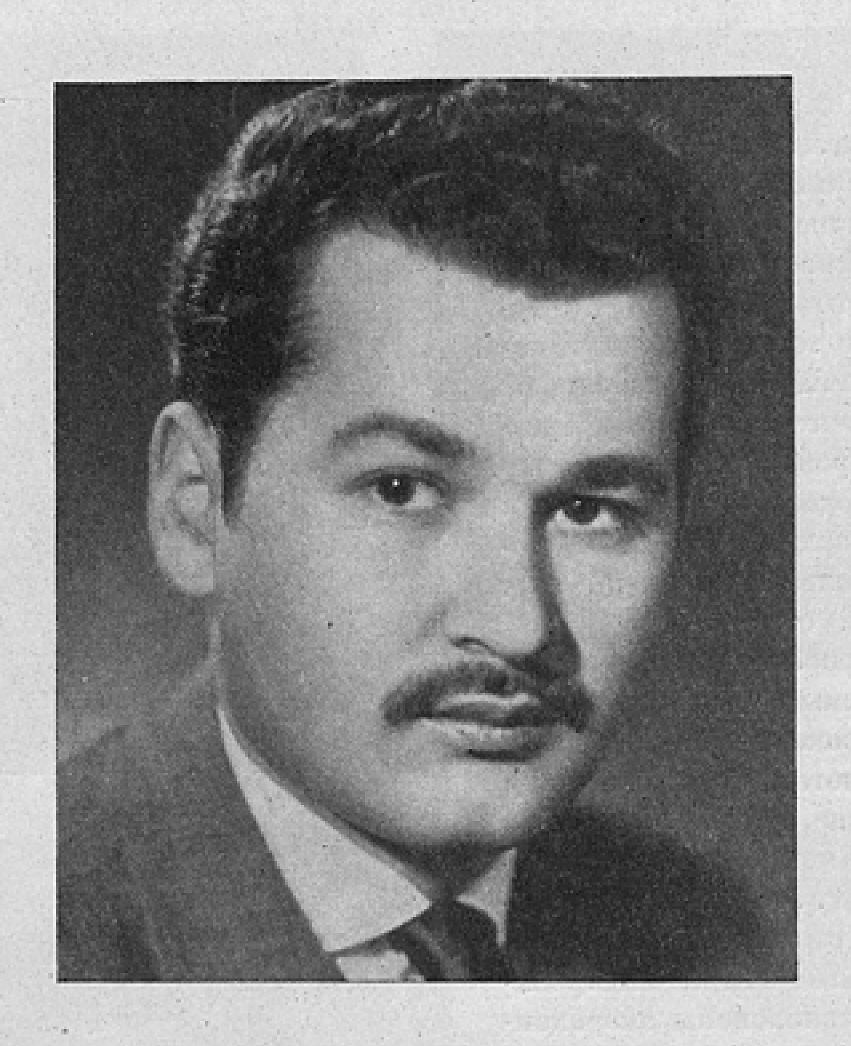




«Мексика, которую мы любим»

Фильмы советских документалистов, посвященные странам Латинской Америки,— такие разные и по метражу и по яркости изобразительных средств — помогают зрителю глубже проникнуть в сокровенный смысл этих необратимых исторических процессов.

Хотелось, чтобы в следующих работах на эту тему наши кинематографисты развернули изображаемый материал не только «по горизонтали», но и «по вертикали», не только вширь, но и вглубь. И на этом пути добьются они той силы художественного обобщения, пример которого дает нам классический труд Эйзенштейна.





Валериу ГАЖИУ

ИСПОВЕДИ КРИСТИАНА ЛУКИ

Над полями, над крутыми холмами и долинами, над старыми шляхами и над селом — дождь. Первый весенний дождь в Редю-Маре.

Он барабанит по камышовой крыше дома Кристиана Луки, на которой два аиста обновляют свое гнездо. И кажется, нет конца его дробному шуму...

Но солнечно стало. И двор Кристиана Луки поблескивает лужицами, а сам старик вот каким делом занят. Сидит он на завалинке, краску размешивает. Перед ним невыкрашенная крышка гроба. А чуть в стороне вторая его половина. И в ней орехи лежат.

Принялся старик крышку красить. Но отчаянный собачий лай отвлек его. Встал Кристиан Лука, на улицу посмотрел.

А там собаки окружили человека в брезентовом дождевике. Так и норовят ухватить его за полу. Крутится тот человек на месте, палкой отбивается. Наконец сообразил и во двор к старику забежал. Но и собаки не отстают.

Взял Кристиан Лука горсть орехов, кинул собакам. И они перестали лаять.

— Чуть не порвали, проклятые,— сказал прохожий и, откинув капюшон дождевика, подошел к старику, который снова стал красить крышку.

— Садись, Иустин,— предложил старик.— Давно не видел тебя.

Иустин присел, удивленно смотрит на Кристиана Луку.

— Что поделываешь, Иустин?

—Что делаю?.. Да вот, Кристиан, по дорогам хожу. В Миклештах я теперь...

Лицо у Иустина старое, сморщенное. Глаза лукавые. Смотрят подозрительно то на Кристиана, то на орехи в гробу.

— Ты бери орехи, Иустин,— говорит старик.— Положил я их сюда и забыл. А сегодня сидел, сидел, дай, думаю, покрашу.— Собаки сгрызли орехи и снова стали лаять. Иустин нагнулся, нашел на земле камень и кинул в собаку. Та, взвизгнув, отбежала на дорогу, по которой проезжала двуколка. Собаки пустились вслед за двуколкой. — Как ты считаешь, Иустин, в какой мне его цвет покрасить? — спросил старик.

Иустин пристально посмотрел на старика.

— Худо тебе, Кристиан?

— Худо ли не худо, Иустин, боюсь, закрою в один день глаза.

Иустин покачал головой.

— Что нам еще остается.

Затем раздавил ногой орех, стал медленно перебирать скорлупу.

— А ты исповедовался, Кристиан?

— Кто же меня исповедует?

Иустин раздавил второй орех.

— Надо исповедоваться, Кристиан. Грешно неисповеданным помирать.

Иустин знает, что говорит. Всю жизнь он в церкви служил звонарем.

— Надо, Иустин.

Звонарь сердито посмотрел на старика.

— До Миклешт, Кристиан, не так далеко. Пошел бы туда. Или ты ждешь, что священник к тебе сам придет?

— Собирался я пойти, Иустин, да все некогда было.

Звонарь недоверчиво покачал головой.

— Со мной пойдешь, Кристиан... Пойдешь?

— Пойду, Иустин. Чего ж не пойти.

По улице мимо дома Кристиана Луки проехал бульдозер. Старик посмотрел ему вслед.

— Скажи, Иустин, ты мимо там ходишь...— Звонарь приблизился к старику.— Снесли уже старые виноградники?

— Сносят,— безразлично сказал звонарь.

— А мой, ты не видел, стоит еще?

Звонарь набрал орехов, стал рассовывать их по карманам.

— Да что тебе этот виноградник, колхозный же он?

— Колхозный, Иустин.— Старик задумался. Бульдозер удалился, стало тихо, и старик начал рассказывать: — Помню, тесть мой Марию за меня выдавать не хотел. «Что у тебя есть?»— говорил он. И что у меня, кроме этого виноградника, было? Прибежала ко мне Мария. Лозу, кажется, я тогда подрезал, и осталась со мной.

Звонарь не очень слушает, о чем говорит старик. Он ест орехи. Но старик продолжает рассказывать:

— А когда наш Георге с фронта домой не вернулся, день и ночь работали мы на этом винограднике. Помнишь, какой в ту осень урожай был. Корзин не хватало.

Старик посмотрел на звонаря. Тот совсем не слушал его.

— И в прошлую осень немало винограду собрали.

Звонарь стряхнул на землю скорлупу. Встал.

— О грехах своих вспомни, Кристиан. Завтра зайду за тобой.

Звонарь собрался уходить, но старик остановил его.

— Так скажи, Иустин, в какой мне его все-таки цвет покрасить?— кивнул старик на гроб.

Звонарь пожал плечами и пошел.

— Покрашу, видать, зеленым... Люблю я этот цвет...

Утро. По старому размытому шляху идут на богомолье Кристиан Лука и звонарь.

Внучка звонаря, Иляна, девушка лет семнадцати-восемнадцати, отстала. Запрокинув голову, она смотрит на летящий над полями вертолет.

Слышен гул бульдозеров, которые работают по всему большому холму. Старики идут в сторону этого холма. Позади осталось село. Кристиан Лука погружен в свои мысли.

— Тарахтят, проклятые. Слышишь, как тарахтят? — говорит звонарь.— И что за мода у этих людей? Был у села свой ветряк — старый, говорят,— снесли. Теперь за эти виноградники взялись.

Кристиан Лука смотрит на виноградники, которые клочками разбросаны по всему Большому холму, на движущиеся по ним бульдозеры.

Мимо стариков промчался председательский газик. Старики переглянулись. Машина остановилась. Немолодой человек в черной барашковой шапке приоткрыл дверцу и стал ждать, пока подойдут старики.

— Доброе утро, товарищ председатель,— поздоровался Кристиан Лука, поровнявшись с машиной.

— Куда в такую рань, старики? — спросил председатель.— Садитесь, подвезу.

Звонарь посмотрел на старика. Тот не собирался садиться. Председатель глянул на ботинки старика, улыбнулся.

— Ботинки обновляешь, мош* Кристиан?

Председатель захлопнул дверцу, и машина тронулась с места.

— Пошли, Кристиан,— позвал звонарь.

Кристиан Лука постоял немного, разглядывая свои ботинки, и пошел.

— Что это он тебе?..— поинтересовался звонарь.

Кристиан Лука проводил взглядом удаляющийся председательский газик и стал рассказывать.

— Вызывают меня в пятницу в правление... Прихожу... Сам товарищ председатель за руку со мной здоровается. Стул мне придвигает. А я не сажусь.

— Надо было сесть, Кристиан.

— Знал я, чего не садился... И говорит: молодец, Кристиан Лука, проработал ты за свою жизнь на славу. Теперь, говорит, отдохнуть тебе надо.

— Ты куда смотришь Иляна?— окликнул Иляну звонарь. Девушка загляделась на вертолет, который разбрасывал на поля удобрения. — Ты под ноги себе смотри.

— Собрался я про виноградник ему сказать,— продолжает рассказывать старик, а он мне эти ботинки протягивает. Премия, говорит, тебе от колхоза.

Звонарь оценивающе посмотрел на ботинки.

---

* Мош — дед, обращение к старику. *(Молд.)*

— Хорошие ботинки,— говорит старик.

— Могли бы и получше дать,— говорит звонарь.

И дальше старики идут молча. А когда поровнялись с виноградником Кристиана Луки, старик остановился. Широкая полоса срезанной бульдозером земли уже отсекла часть его виноградника. Помрачнел старик, увидев вывороченные из земли корни кустов. А ветер срывает с крыши шалаша отсыревшую солому, разбрасывает ее по винограднику. И опускается она медленно на невысокие песчаные бугорки, под которыми прячется зарытая на зиму лоза. Вьется вокруг пугала — насаженного на кол черепа коня. По древнему обычаю своей земли поставил Кристиан Лука это пугало посреди виноградника, чтобы оберегало оно его от всех проклятий. И уберегло оно его от огня и града и от зависти людской, от всех бед защитило, лишь от старости не спасло.

Остановился и звонарь. Окинул безучастным взглядом виноградник, вернулся к старику.

А Кристиан Лука стоит и смотрит на цветущий зарзар*, растущий на краю виноградника. Тихо падают на землю его белые лепестки, и земля вокруг дерева белая.

Звонарь подошел к зарзару, и на земле, как на снегу, отпечатались следы его ног.

— Опять расцвел, старый черт,— задумчиво сказал Кристиан Лука. Звонарь ударил по стволу палкой. С цветущих ветвей посыпались дождевые капли.

— Много ты, видать, плодов с него собирал,— сказал звонарь.

— Какой там, два-три зарзара.

— Чего же не срубил?

— Срубил бы, Иустин, да обманывает он меня каждую весну... Расцветает, как три молодых.

Иляна сидела на каменном срубе колодца в противоположном конце виноградника. Девушка развязала черную косынку, а потом долго и задумчиво смотрела на свое отражение в воде. Вдруг в колодец упал сухой орешек. Иляна подняла голову и увидела перед собой стройного, красивого парня с ружьем на плече, который держал под уздцы коня. Это был Раду Войновану. Из-под шляпы, лихо сдвинутой на лоб, смотрели на Иляну большие, кое-что повидавшие на этом свете глаза. Девушка пугливо отшатнулась. Парень шагнул к ней, стянул с плеча ружье и протянул его Иляне.

— Подержи, коня напою,— сказал он, видя, что Иляна собирается убежать. Девушка с опаской взяла ружье.

Раду зачерпнул в бадью воды, налил в колоду и стал поить коня, не отрывая глаз от Иляны.

— А платочек у тебя есть? — спросил Раду. Девушка совсем заробела.

— Есть, говорю, платочек? — спросил парень, оставил коня и подошел совсем близко к Иляне. Она отступила на шаг.

— Ты что молчишь?

Раду заметил под широким металлическим браслетом белый платочек.

— Э, да у тебя вот еще что есть? Дай-ка сюда, фокус покажу.

И он взял Иляну за руку. Девушка хотела позвать деда, но звонарь был далеко.

---

* Зарзар — дерево, подобное абрикосу. *(Молд.)*

Он стоял в нескольких шагах от старика, который сидел прямо на земле у развороченного бульдозером виноградного куста. Старик задумчиво разгребал руками песчаные комья земли.

Ион Чеботару, парень лет двадцати трех, вылез из-под бульдозера. И оказался лицом к лицу со стариком.

— Доброе утро, мош Кристиан,— сказал Ион.

Старик не ответил.

— С виноградником попрощаться пришел?— спросил Ион, но тут же понял, что вопрос его неуместен, и поспешил перевести разговор на другое.

— Рано в этом году дожди пошли...

Кристиан Лука молчал. Молчал и звонарь. К старику подошел еще один тракторист — Нистор.

— Ничего, мош Кристиан, мы на этом месте не такие еще виноградники посадим.

Старик даже не повернулся к нему. Он разглядывал свои ботинки. Он все время, пока парни говорили, счищал с ботинок налипшую грязь.

— Что тебе им говорить, Кристиан?— вмешался звонарь.— Пойдем.

Старик стал развязывать шнурки. Ион Чеботару, увидев, что разговор не клеится, взял ведро и направился в сторону колодца. Нистор стал копаться в моторе.

А старик никак не мог развязать узел на шнурке.

Раду показывал Иляне фокус. Просунул платок сквозь браслет, раскрутил его, и браслет исчез.

— Видишь? —сказал Раду, довольный, что на Иляну это произвело впечатление.— А теперь смотри...

Раду положил на колодец браслет — теперь исчез платочек Иляны, а вместо него появилось несколько других.

— Многим же ты, видать, показывал этот фокус,— сказал, улыбаясь, Ион, подойдя к колодцу.

— Как видишь,— ответил Раду, собирая платки.

— И ни одна не попросила назад платка?—спросил Ион, доставая воду.

— Представь себе... А ты не подаришь мне его?— спросил Раду Иляну. Девушка потянулась за своим платком. Парень не обратил на это внимания.

— Она хочет, чтобы я по руке ей судьбу нагадал,—сказал Раду и взял девушку за руку. Иляна вырвала руку и чуть не упала. Прикладом ружья она столкнула в воду браслет, который лежал на срубе. Растерянно посмотрела на Иона, затем на Раду и с досады бросила на землю ружье.

Звонарь увидел, что около Иляны стоят парни.

— Пойдем, пойдем, Кристиан,—стал он торопить старика.

Кристиан Лука разулся. Взял под мышки ботинки. Звонарь и старик пошли в сторону колодца.

— Будем чистить колодец — достану, — сказал Ион девушке, которая стояла спиной к парням.

Раду, насвистывая что-то, перебросил на шею коня поводья, легко вскочил в седло и, приветственно помахав ружьем, ускакал.

Иляна исподлобья глянула ему вслед своими диковатыми, рассерженными глазами.

Старики подошли к колодцу. Звонарь молча прошел перед Ионом, взял Иляну за локоть и увел с виноградника.

Кристиан Лука протянул парню ботинки.

— Отдашь их товарищу председателю,— и пошел за звонарем.

И вновь по старому шляху идут Иляна, звонарь и старик. Идут, не разговаривая. А когда взобрались уже на самую вершину холма, старик вдруг вспомнил:

— Лозу-то сейчас в самый раз откапывать, Иустин.— Звонарь ничего не сказал.

— Сгниет ведь лоза,— сказал старик, пройдя еще несколько шагов, но и это не тронуло звонаря.

— Сам гнить будешь,— сказал звонарь, и больше уже Кристиан Лука не заговаривал.

Шел задумчиво, изредка оглядываясь назад.

Оглянулся раз — звонарь не заметил.

Оглянулся другой — звонарь косо посмотрел на него.

Оглянулся еще.

— Ты что оглядываешься?— спросил звонарь.— Что позади осталось, забудь.

Старик остановился.

— Шнурки я забыл, Иустин,— простодушно сказал старик.— Вы идите, я вас догоню.

Звонарь смерил его суровым взглядом.

— Шнурки-то мои,— сказал старик.

Старик снова на винограднике. Трактористы куда-то ушли. Старик подходит к бульдозеру. Смотрит на сиденье. Где же ботинки? Нашел шнурок. Зачем он ему? Выбросил. Обыскал всю кабину — нет ботинок. Может быть, их бросили где-нибудь поблизости? Ищет на винограднике. Тоже нет. А если они под трактором вдруг? Кто же их туда положит? Снова ищет в кабине... Присел на кучу земли перед бульдозером. Переживает...

Даже не услышал, как сзади подошел Ион.

— Мош Кристиан... А мош Кристиан...

Старик искоса посмотрел на парня.

— А ведь наш председатель — тоже человек,— сказал Ион.

Старик нахмурился.

Ион сел в кабину. Взревел мотор. Старик вскочил с места. Ион дал задний ход. Куча земли, на которой сидел старик, стала рассыпаться.

— А ботинки где? — крикнул старик Иону, уезжающему с виноградника. Ион не ответил...

Поздний вечер. Церковный двор. Наглухо заколоченная дверь церкви слегка освещена неярким светом. Он попадает на нее из окошка напротив. К высокой каменной ограде прижался старенький домишко. Слышится стук в окно.

В окошке появляется лицо Иляны. Она никого не видит. Но опять стучат. Девушка снова смотрит в окно.

Затем выходит на улицу. Оглядывает двор — никого. А стук продолжается. Девушка подходит к окошку. На гвоздик намотана нитка, и к ней привязана на другой нитке гайка. Иляна срывает нитку. Кто-то дергает ее. Девушка никого не видит.

Перебирая рукой нитку, девушка идет через двор. Останавливается. Смотрит по сторонам. Кто-то тянет ее к себе. Иляна идет мимо стены церкви, подходит к маленькой двери. Это вход к лестнице, ведущей на колокольню. Девушка заглядывает внутрь.

Прижавшись локтем к стене, там стоит и улыбается Раду. Иляна хотела убежать, но парень схватил ее за руку. Иляна вырвалась, побежала вверх по лестнице. Парень пошел за ней.

— Постой, Иляна...

Девушка остановилась.

— И вы стойте.

Раду сделал к ней еще пару шагов. Иляна стала быстро подниматься на колокольню. Внезапно Раду увидел Иляну, хорошо освещенную лунным светом, который пробивался сквозь маленькое зарешеченное окошко в стене. Иляна взбежала на колокольню.

Большой колокол был опущен, и девушка спряталась за ним. Он скрыл ее наполовину. Иляна обхватила его руками.

В дверях появился Раду, улыбаясь, сделал к ней шаг.

Девушка толкнула в его сторону колокол. Раздался гулкий протяжный звон. Раду остановил рукой колокол, обошел его и двинулся к Иляне. Девушка заметалась по колокольне. Еще раз толкнула колокол. Парень прижался к стене, приложил палец к губам.

Иляна дрожит от холода и страха. Гудит колокол.

Раду притянул девушку к себе, приподнял ее и поцеловал. Иляна забилась в его руках. Шляпа слетела с головы парня.

Он стал целовать глаза, волосы, плечи Иляны. Наконец она вырвалась из его объятий и со всех ног бросилась вниз по лестнице.

Раду спокойно поднял с пола свою шляпу, стряхнул с нее пыль и, поправив прикрепленный к ней цветок, сказал вслед Иляне:

— Знаешь ты, что красиво на этом свете?

Туманное утро. Большой холм. Бульдозеры выкорчевывают виноградные кусты.

Кристиан Лука откапывает на своем винограднике лозу.

Неподалеку группа людей меряет большими деревянными саженями землю. Забивает колышки, обозначая площадки будущих террас. Среди землемеров находится и председатель. Он держит под мышкой сверток.

— А что с этим виноградником делать? — спрашивает председателя один из землемеров.

— Упрямится старик?

— А что делать? — говорит другой землемер.— Виноградник-то колхозный.

— Есть же у него приусадебный участок. Пусть и работает там! — вмешивается в разговор третий землемер.

— Разберемся,— говорит председатель и направляется к старику.

...Кристиан Лука будто и не видит, что к нему идет председатель. Спокойно откапывает лозу. Председатель зашел на виноградник. Старик воткнул в землю вилы, повернулся и неторопливо пошел в противоположную сторону.

Председатель кашлянул. Но старик не обернулся. Председатель выдернул из земли вилы и воткнул их снова.

А старик стоит уже у дерева, притворяется, что нужду свою справляет. Председатель отворачивается. Не мешать же человеку. А скучно чтоб не было, председатель начинает насвистывать что-то. Проходит немного времени. Поворачивается председатель. Нет, старик все еще стоит. Долго что-то он стоит. Спиной к нему, лицом к дереву.

Стоит старик и пуговицу на куртке вертит. И в усы улыбается. Глянул искоса на председателя—не ушел еще. Ну и пусть себе ждет.

Догадался, видимо, председатель. Бросил на землю сверток. Из него ботинки вывалились. Посмотрел еще раз на старика и пошел с виноградника.

Старик подобрал свои ботинки, пристально осмотрел их. В каждом рукой пошарил и крикнул вслед председателю:

— А стельки?.. Стельки-то вы мои потеряли!

Председатель остановился и погрозил старику пальцем.

Кристиан Лука снова принялся откапывать лозу.

Виноградник. У колодца сидит Кристиан Лука, точит о каменный сруб садовый нож. Рядом, заложив руки за спину, ходит милиционер Пэвэлаш.

— Что в мире слышно, Пэвэлаш?— спросил старик.

Милиционер протянул руку. В ней оказался кленовый прутик, на котором нарезаны затейливые узоры.

— А ты не слышал?.. К звездам человек полетел,— сказал Пэвэлаш.

— Слыхал. Молодец человек.

— Да, повезло. Полетел капитаном. Вернулся — майора получил.

Неожиданно кто-то сильно хлопнул Пэвэлаша по плечу.

— Привет, начальник!

Милиционер резко обернулся. Кто это с ним так панибратствует?

— С какой оказией к нам?— спросил подъехавший на коне Раду.

— А, Раду.— Пэвэлаш улыбнулся.

— Он самый,— с достоинством ответил парень.

Старик обернулся, посмотрел исподлобья на Раду.

— Говорят, старшим охранником тебя назначили? — спросил Пэвэлаш.

Старик улыбнулся в усы.

— Значит, и ты начальник теперь?

— Начальник, мош Кристиан! — сказал Раду, не слезая с коня.

— Ну и как? Хорошо в начальниках?— спросил старик.

— А ты как думал?

— Хорошо, видать.— Кристиан Лука снова принялся точить нож. Пэвэлаш похлопал по шее коня. Раду увидел расстегнутую кобуру милиционера, усмехнулся.

— Есть закурить, Пэвэлаш?

Пэвэлаш засунул руку в кобуру, достал оттуда пачку папирос.

— Мы теперь, можно сказать, братья,— сказал Раду, постукивая мундштуком о приклад своего ружья, и иронически добавил: — По оружию... Начальники мы.

Пэвэлаш улыбнулся.

Старик почувствовал иронию парня.

Неподалеку от виноградника бегала ватага ребятишек верхом на палочках.

Старик посмотрел на них и сказал Раду:

— А скажи, Раду, не мог бы ты, как начальник, мальчишкам приказать...

— А что, мош Кристиан?

— Да вот, тычки с виноградника таскают.

— Ты, мош Кристиан, лучше к нему обратись,— указал Раду на Пэвэлаша.— Он поважней меня начальник.

— Несерьезно ты рассуждаешь, Раду,— сказал Пэвэлаш.

— А что?

— Да ничего... соображать надо.

— Раз... два... три... четыре... три... два... — доносится до старика радиоголос.

На крыше тракторного вагончика, что стоит под старым ветвистым орехом на большом холме, устанавливают динамик.

Старик удивленно смотрит в сторону вагончика. Начали передавать сводку по бригаде, и Кристиан Лука выслушал ее внимательно всю до конца. Затем нагнулся, поднял с земли длинную сухую лозу, подрезал ее наполовину, отсек конец у другой, принялся за третью, четвертую. И так от куста к кусту идет по винограднику старик, отрезает ненужную лозу. Глаз его меток, рука крепка, лицо посветлело от свежести ветра.

А в стороне бульдозеры выкорчевывают старые виноградники.

По дороге мчатся три грузовика, груженные пустыми бочками.

Далеко внизу, в долине, отделяющей от холмов село, пасутся отары овец.

Ветер раскачивает над колодцем обросшую мхом бадью. Срывает с шалаша солому. Пошатывает пугало.

Старик склонился над кустом. Перебирает лозы. Присел на корточки. Обрезал одну, обрезал вторую. Задумался о чем-то. Нащупывает пальцами третью.

Неожиданно за спиной раздались чьи-то торопливые шаги. Старик вздрогнул. Резкое движение руки, и острие ножа врезалось в ладонь.

— Тьфу, дьявол,— пробормотал старик и повернулся. Перед ним стоял, опираясь на посох, звонарь. Он ухмылялся.

— А я за тобой пришел, Кристиан,— сказал звонарь.

— Спасибо, что не забываешь,— без особой радости сказал старик. Кровь потекла по его ладони. Старик опустился на колени, спокойно стал ее вытирать другой рукой.

Звонарь прошелся перед ним, окинул взглядом виноградник, презрительно посмотрел на старика.

— Вижу, откопал ты свой виноградник.

Старик осторожно прикладывает к ране ком сырой земли, чтобы остановить кровь.

— Господь помог тебе, Кристиан,— сказал звонарь.— Собирайся, идти нам далеко.

Старик призадумался. После долгого молчания он наконец сказал:

— Погоди, Иустин, что-то позабыл я, когда в последний раз грешил.

Старик встал. Оказалось, что ростом звонарь едва доходит ему до плеча.

— Знаю, был грех. То ли в пост ел скоромное, то ли работал в воскресенье,— сказал старик, стряхивая с колен землю.

— Плохо, Кристиан, но господь милостив.

— Так я и думаю, может, в другой раз исповедуюсь,— сказал старик. Звонарь злобно посмотрел на него.

— Смотри, человек, закроешь в один день глаза...

В стороне от виноградника стоит трактор. Из-под него доносится металлический стук.

Мимо бежит собака. Вдруг остановилась, стала подкрадываться.

Подбежали еще две собаки, и все три стали носиться вокруг трактора.

Из-под трактора высунулась рука, швырнула ком земли.

А потом вылез Ион, огляделся.

По винограднику идет Иляна.

— Иляна,— слышится голос Иона.

Иляна остановилась, постояла и пошла дальше.

— Иди сюда, Иляна.

Иляна остановилась.

— Помоги мне, скорей!

Иляна пошла к трактору.

Ион сидит весь измазанный, в руках держит инструменты.

— Убери с глаз фуражку, Иляна, не вижу тебя.

— А как же увидел?

— По ногам узнал. Да ты подними мне фуражку, прошу.

— Ну, смотри.

Иляна поднимает Иону фуражку.

Ион помогает ей головой. Наконец смотрит на нее и вдруг кричит:

— Смотри, Миша летит.

Иляна оборачивается.

В небе летит вертолет.

— Полетела бы?

Иляна смотрит на вертолет.

— Так ты хочешь полететь? Мы с Мишей друзья. Всю землю увидишь,— говорит Ион.

— Дедушка,— говорит Иляна и смотрит на звонаря, идущего с виноградника.

— Последний грех всегда самый тяжкий,— оправдывался Кристиан Лука, но звонарь не хотел его слушать. Он шел впереди старика.

— А ты приходи, Иустин,— старик остановился.— Приходи. Вот подрежу лозу, обязательно пойдем.

Старик встретился взглядом с Ионом.

— И ты приходи. Как же, все приходите,— сказал старик.

Вечер. Идет дождь. Слышна музыка. Она доносится из динамика.

Струи дождя стекают по шалашу Кристиана Луки. Старик сидит у самого входа, пришивает пуговицу.

Резкий треск атмосферных помех то и дело заглушает музыку, и она прерывается. Гудит динамик.

— Мош Кристиан! Ты слышишь меня, мош Кристиан! — раздался чей-то голос.

Старик вздрогнул, накинул на голову куртку, удивленный вышел из шалаша.

— Как у тебя там, не протекает?

Старик оглянулся по сторонам.

— Это я с тобой говорю, Ион,— снова послышался голос.— Зашел бы ко мне.

Старик посмотрел в сторону тракторного вагончика.

— Приходи, мош Кристиан, я один...

Кристиан Лука махнул рукой и вошел в шалаш.

— Не хочешь...— говорит Ион, стоя с микрофоном у окна вагончика.

Из динамика слышится его кашель.

— Накурился черт побери! Знаешь, когда я один, папиросу за папиросой прямо...

Кристиан Лука пришил пуговицу, оторвал нитку.

— Удивляюсь, ты один и не куришь,— слышит он голос Иона.

Старик заткнул иглу за борт куртки и прилег, накрывшись ею.

— Слушай, мош Кристиан, ты бы себе хоть собаку завел... Хочешь, приведу тебе одну с овчарни?

Мош Кристиан повернулся на другой бок, надвинул на лоб шапку.

— Злая такая, никого пускать не будет... Привести?

Дождь хлещет по динамику.

— Нет,— продолжает голос Иона,— лучше щенка... Я лучше щенка тебе принесу. Может, ты хочешь, чтобы к тебе приходили...

Ветер задувает в шалаш дождевые струи. В шалаше что-то упало, с грохотом покатилось.

— Ты не сердись, мош Кристиан, что я с тобой так...— говорит Ион, стоя попрежнему у окна.— Просто, когда один человек... Сам знаешь... Дай-ка я тебе лучше музыку поищу!

Дождь заливает динамик. Слышится треск настраиваемого приемника — атмосферные помехи, обрывки фраз, голос радиста, передающего с земли летчику координаты для посадки самолета, разноязычная речь.

День клонится к вечеру. Старик огораживает виноградник со стороны дороги. Сваленные в кучу старая лоза, колючие ветви акации и терновника образуют невысокую изгородь. Вблизи кто-то играет на флуере*.

На дороге остановился председательский газик. С портфелем в руке идет к старику председатель.

— Хлопоты, хлопоты, мош Кристиан.

Старик бросил на землю охапку лозы, повернулся.

* Флуер — пастушья свирель. *(Молд.)*

— Что ты здесь нагородил, старик?— председатель осуждающе покачал головой.

— Да ходят тут всякие, виноградник топчут.

— И что мне с тобой делать, мош Кристиан?— развел руками председатель.

Старик посмотрел на портфель председателя.

— С обновой вас, товарищ председатель. В городе, видать, купили?

Председатель повертел в руках портфель.

— Какое там! Хожу с ним редко.

Звуки флуера раздались вдруг совсем близко. Старик и председатель посмотрели на дорогу. По ее обочине шаткой походкой идет немолодой уже человек, играющий на флуере. Старик кивком головы поклонился ему.

Прохожий не обратил на это никакого внимания. Вышел на середину дороги, направляясь в сторону села.

Председатель проводил его долгим взглядом. Прислушался.

— Глухой, а играет правильно,— тихо сказал председатель.

— Овечек своих собирает,— пояснил старик.— Двадцать лет уж их собирает.

— Хорошим, видать, чабаном был.

Старик отрицательно покачал головой.

— Неважный был чабан.

Председатель задумался, вспоминая что-то.

— Бомба прямо в овчарню попала,— сказал старик.— С тех пор не держу овец.

Печальная мелодия флуера стала еле слышна...

Пасмурно. Безлюден большой холм.

Старик одиноко ходит по своему винограднику, ставит опоры, подвязывает лозу. Он разут, его брюки закатаны. В руках у старика заостренная на конце палка с толстым сучком. Кристиан Лука нажимает ногой на сучок. Палка втыкается в мокрую землю. Затем вытаскивает ее и в продавленное отверстие ставит тычок. Подгребает к его основанию землю, укрепляет его и подвязывает к нему ивовым прутиком лозу.

Каркнул ворон, сидящий на пугале. Старик повернулся и замахал на него руками. Ворон и не собирается улетать. Старик кинул в него комом земли.

Ворон взлетел, но тут же уселся на тычок. Старик громко захлопал в ладоши. Кинул в него снова землей. Ворон перелетел на кол изгороди. Старика рассердило это, и он двинулся за ним. Нагнулся, чтобы схватить ком земли, но вдруг поскользнулся и упал.

В стороне за изгородью послышался тихий смешок.

Старик поднял голову. Это был звонарь. Кристиан Лука сердито посмотрел на него, тяжело поднялся с земли, стер ребром ладони грязь с другой ладони.

Ворон, не дожидаясь, чтоб его снова прогнали, взлетел и, сделав пару кругов над виноградником, скрылся за холмом.

Старик погрозил ему вслед кулаком. А звонарь стоял и ухмылялся.

— Сова над твоим домом кричала,— сказал звонарь. — Этой ночью.

Старик нахмурился.

— Ну и что?

— Дурной это знак, Кристиан.

— Недобрый, Иустин.

— Я и подумал, зайду посмотрю, что с тобой.

— Да что со мной! Дожди вот,— сказал старик и снова принялся вкапывать в землю тычок.

— Господь не забывает нас,— сказал звонарь.

— Бурьян понарастет...— задумчиво сказал старик.— Надо будет хорошенько прополоть виноградник.

Где-то вдалеке шумела гроза. Донесся удар грома. Звонарь торопливо перекрестился и посмотрел на старика. Но Кристиан Лука возился с тычком и не перекрестился.

— Значит, сорняков боишься,— угрюмо сказал звонарь.

Иляна сидела у колодца, ждала звонаря. Из-за холма появился стреноженный конь Раду. Иляна привстала, но парня не было. Конь остановился у пустой колоды, тронул губами мокрое дно, посмотрел на Иляну. Девушка достала из колодца воду, налила в колоду. Конь напился и побрел обратно к вершине холма. Иляна посмотрела на звонаря, который разговаривал со стариком, и пошла за конем.

Конь бредет к вершине холма.

Иляна идет задумавшись. Сорвала цветок. Идет. Наклонилась и подняла чей-то брошенный, уже повянувший венок. Смотрит на него.

Конь потянулся к нему.

Иляна спрятала руки за спину.

Конь подумал и потянулся к левой руке.

Иляна разжала руку — в руке лежит гайка.

Конь понюхал гайку, фыркнул. Послышался где-то девичий смех.

Иляна посмотрела в сторону. Долго смотрела туда. Потом выхватила из-за спины правую руку, хлестнула коня венком, хлестнула еще раз так, что венок повис у коня на ухе. Иляна побежала прочь, конь раздувает ноздри, чуя венок.

Неподалеку от встревоженного коня на краю воронки сидят обнявшись Раду и незнакомая девушка...

Солнечный день. Кристиан Лука работает на винограднике. По старому шляху в сторону села идут Иляна и звонарь. Они возвращаются с богомолья. Кристиан Лука увидел их. Девушка кивнула мошу Кристиану, а звонарь прошел, словно не заметил его.

Кристиан Лука стал снова подрезать лозу.

Неподалеку от изгороди виноградника стоят тракторы Иона, Чеботару и Нистора.

Нистор держит в руках новую шляпу, загибает поля.

— Да... Шляпа что надо,— говорит он сидящему на коне Раду.

Шляпа переходит к милиционеру Пэвэлашу. Он тщательно осматривает ее, заламывает по-своему.

— Вещь,— заключает Пэвэлаш.— К празднику купил?

— Зачем к празднику,— говорит Раду, взглянув на Иляну.

— И много ты за нее дал?— спросил Ион, взяв шляпу.

— Дал сколько дал,— сказал Раду, проведя рукой по стриженной голове.— Попробуй достань такую!

— В городе есть такие, — сказал Пэвэлаш.

— Дай мне лучше закурить, Пэвэлаш,— сказал Раду. Пэвэлаш расстегнул кобуру, достал папиросы. Раду захохотал.

Кристиан Лука, подрезавший лозу, обернулся— ему не понравился смех парня.

— Смеешься... Босяк ты потерянный.— Пэвэлаш положил в карман папиросы, застегнул кобуру.— Тебе с ружьем ходить? Тебе...

— Когда я держу его в руке,— Раду выпрямился в седле, приподнял ружье,— я чувствую себя человеком.

Ион Чеботару встретился взглядом со стариком.

— Мош Кристиан, как тебе эта шляпа? — спросил Ион, кинув ее старику.

Кристиан Лука поймал шляпу, заломил ее по-своему.

— Красивая шляпа.— Затем подошел и надел ее на пугало.

Нистор и Пэвэлаш засмеялись.

Старик отступил на шаг, еще раз внимательно посмотрел на шляпу, снял ее.

— Хорошая шляпа,— покрутил ее в руках, заглянул внутрь, оттянул подкладку.— Вот только подкладка мне что-то...

Пришел май. Виноградник старика покрылся уже листвой. Первые ровные ступени террас, изрезав большой холм, подступили с трех сторон к винограднику. И стоит он теперь один зеленым островком, прижатый к старому шляху.

Кристиан Лука выпалывает бурьян. Идет шаг за шагом, приближаясь к изгороди.

В селе слышна музыка.

И чем ближе старик подходит к изгороди, тем сильнее треск стоящего неподалеку трактора.

По дороге идет милиционер Пэвэлаш. Несет на руках ребенка. Рядом с ним шагает его жена.

— Чего же на празднике не остался, Пэвэлаш?!

— Служба, мош Кристиан,— отвечает Пэвэлаш.

Старик провожает его долгим взглядом, хмурится. Тарахтенье трактора мешает ему слушать музыку, доносящуюся из села.

Вот мош Кристиан дошел до изгороди, остановился, закричал:

—Эй, Ион!— Подождал и снова крикнул:— Нистор... Костакел!

Старик бросил сапу, прошел к трактору, остановился:

— Эй, люди!

Никого нет кругом. Тарахтит трактор. Старик направился к нему, обошел его кругом.

— Что ты хочешь, машина? Может, зовешь кого? Никого нет... Ну, перестань, машина. Или ты меня веселить хочешь?

Мош Кристиан подбирается к трактору, поднимается в кабину, растерянно глядя на рычаги, трогает их, говорит:

— Это один человек придумал, это другой. Что ты хочешь, машина?

Вдруг трактор поехал... Едет трактор по холму. Едет очень прямо, никуда не сворачивает, а подъем все круче и круче.

Сидит мош Кристиан, смотрит на ползущие мимо кустарники, говорит:

— Не знаю, куда завезешь меня, машина, молодым я был, и то уставал, когда кверху шел. Наверное, остановишься...

...Трактор останавливается. Старик спускается на землю.

— Помолчи, машина...

Мотор глохнет.

— Спасибо, машина, наверное, и ты наш язык понимаешь, все наш язык понимают: и птицы, и звери, и земля,— закон такой...

Звонарь идет вдоль каменной ограды церкви. Увидел паренька, прибивающего к стене плакат. Остановился. Рассматривает его.

На плакате изображена девушка с подсолнухами. Пониже подпись: «Мы тебе поможем, урожай умножим. Под горячим солнцем, расцветай, подсолнух».

— Так, стало быть... Одни иконы снимаете, другие вешаете,— говорит звонарь.

Паренек обернулся.

Звонарь ткнул в плакат посохом.

— Посмотрим, кто на нее молиться будет...

Звонарь зашел в дом. В комнате перед зеркалом стоит Иляна, расчесывает свои длинные, спадающие на плечи волосы. Звонарь подошел к ней. Девушка увидела его отражение в зеркале, улыбнулась.

— А я красивая, дедушка? — спросила Иляна, застенчиво глядя на себя в зеркало.

— Пойдешь к вдове Якобаша, царство ему небесное, она мне кукурузной муки обещала.

— Значит, некрасивая я, — сказала Иляна. Лицо ее погрустнело.

— Верой своей красив человек,— сурово сказал звонарь и отошел к окну.

Издалека доносятся приглушенные звуки музыки.

— А скажи, дедушка, что красиво на этом свете?

— На этом свете...— задумчиво произнес звонарь, глядя в окно.— Закрой глаза, и тогда оно тебе явится... Плоть бунтует кругом...

Громко звучит музыка. На сельской площади жок* в самом разгаре. Все шире и шире расходятся круги танцующих. Люди, положив друг другу на плечи руки, кружатся в стремительной пляске.

В сторонке степенно стоят старики.

Бегают неугомонные мальчишки. Самые любопытные из них взобрались на деревья.

У зарешеченного окошка в пролете лестницы, ведущей на колокольню, стоит Иляна. Сверху она видит танцующих.

Задумчивая, Иляна отходит от окна. Поднимается вверх по лестнице, надвое рассеченной лучом света.

Иляна вбегает на колокольню, залитую лучами заходящего солнца. Прислоняется спиной к колоколу и, закинув за голову руки, щурясь от яркого света, закрывает глаза.

Плавно покачивается тяжелый колокол..

Темно в глазах Иляны...

---

* Жок — массовый народный танец.

Тихий удар колокола. Иляна открывает глаза — в проеме колокольни, на гребне отдаленного холма, вырисовывается силуэт стройного всадника.

Ночь. Перед шалашом горит костер. Его пламя озаряет лицо старика. Кристиан Лука подбрасывает в костер сухую лозу. Над пламенем висит котелок. В нем варится мамалыга. Тишина... Потрескивает горящая лоза, стрекочут кузнечики, откуда-то издалека доносится ржание лошадей. Старик прислушался. Тревожно ржут лошади где-то внизу в долине. Засмотревшись на пламя, Кристиан Лука не сразу разглядел появившуюся на винограднике девочку.

Девочка остановилась неподалеку от костра. Старик подошел к ней, увидел ее заплаканные глаза.

— Стелуца наша... Там... Первый раз она...— девочка указала в сторону долины.— А мальчишки разбежались.

Старик понимающе посмотрел на девочку, подошел к костру, снял котелок и, взяв девочку за руку, пошел с ней.

Луговина, освещенная светом луны. Тревожно ржут кони, сбились в кучу, отвернулись от молодой лошади, лежащей на земле, дрожат, прядут ушами.

Старик склонился над лошадью.

В стороне, у края неглубокого рва, стоит девочка. Один за другим из рва робко выходят мальчики, смотрят в сторону лошади. Девочка заметила их любопытные взгляды и почему-то шепотом повелела им:

— Отвернитесь, нечего вам смотреть.

Мальчики послушно отвернулись.

Старик поднял на руки жеребенка, поднес его к морде лошади. Стелуца заржала, коснувшись губами жеребенка.

Кони подошли поближе к старику. Окружили его. Один из них — жеребец, с такой же белой звездочкой на лбу, как и у маленького жеребенка,— подошел ближе всех. Кристиан Лука похлопал его по шее, и успокоенные лошади разбрелись по луговине. Старик посмотрел на робко стоящих в стороне детей.

— Ну, чего стоите, дети, идите, смотрите... Человек ничего не должен бояться на этой земле. И травы и звери — все на него надеются...

Лежит в шалаше старик. Рядом сидит звонарь. Кристиан Лука болен. Иляна прикладывает ему ко лбу компресс.

— Печет, Кристиан?— спрашивает звонарь.

— Печет, Иустин...

— А больше нигде не болит, Кристиан?

— Не болит, Иустин.

— Боюсь, потом заболит... — вздохнул звонарь, изображая глубокое сочувствие.— Говорил же я тебе, Кристиан, упадешь в один день... Теперь на себя пеняй.

— Что вы говорите, дедушка! — сказала Иляна.

Звонарь сурово посмотрел на нее.

А Кристиан Лука разглядывал ползущую по его руке гусеницу.

— И виноградник неопрысканным стоит,— сказал старик.

— О господе думай, Кристиан.

— Гусеница вот завелась.

Иляна посмотрела на гусеницу. Задумалась. Взяла травинку, пощекотала гусеницу.

— А гусеница ползет, ползет, а потом бабочкой становится,— сказала Иляна.

— И гусенице полетать охота,— сказал старик.

— На то воля господня,— сказал звонарь.

— Эй, Иляна! — окликнул кто-то девушку.

Она вышла из шалаша. Ее звал Ион. Он стоял на вершине холма.

— Закрой колодец, Иляна!

Девушка подошла к колодцу, прикрыла его крышкой.

— Иди сюда, Иляна,— позвал Ион.— Быстрей, быстрей, говорю!

Иляна побежала к парню.

— Закрой глаза.

Иляна не стала закрывать глаза.

Из-за гребня холма вдруг вылетел вертолет, низко пролетел над виноградником и опрыскал его. Неожиданно стали голубыми листья, земля вокруг виноградника, шалаш старика.

Из него выскочил звонарь и посмотрел в небо.

Вертолет сделал второй залет и улетел.

Лунная ночь. Вершина большого холма.

К освещенному окну тракторного вагончика подходит Раду. Заглядывает в него, стучит пальцем.

В окне появляется лицо Иона. По нему видно, что парень не очень-то рад гостю. Но он делает знак зайти. Раду показывает ему рукой, что он не один.

По другую сторону вагончика виднеется фигура девушки, держащей под уздцы коня.

Ион вышел на ступени вагончика, зажег сигарету.

— Привет, бригадир,— сказал Раду, подойдя к нему.

— Привет, начальник,— ответил Ион.

Раду наклонился, прикурил.

— Встретил твоих ребят из бригады...

— Они мне, конечно, кланяются,— усмехнулся Ион, спускаясь по ступеням,— и передают, что не придут сегодня ночевать?

— Тише,— прошептал Раду.

— Тише можно, но имей в виду, кто-нибудь с тобой поговорит об этом, и громко.

И насвистывая что-то, Ион пошел по террасам в сторону виноградника.

Старик подбрасывает в костер хворост. Не спится старику. Вдруг слышит: за спиной, у колодца, кто-то наигрывает на листке грустную мелодию. Скрипит журавль.

Старик встал, посмотрел в темноту, увидел у колодца Иона. Кристиан Лука пошел к нему. Ион вытаскивает бадью.

— Что, парень, не спится?— спросил старик.

— Не спится,— с усмешкой согласился Ион.— Ты давно, мош Кристиан, колодец чистил?

— Хм... Так и поверю, что у тебя сейчас мой колодец в голове?

— Собираюсь его почистить.

Ион вытащил бадью и поставил на каменный сруб — приготовился умываться.

— Дело сделаешь,— сказал старик.— А чего же ты один?

— Не любят меня девушки,— сказал Ион, засучивая рукава.— Слей, если не трудно.

— Не каждого любят они,— сказал старик, приподняв бадью.

— Красивых девушки любят,— уточнил Ион.

Склонился и протянул старику сложенные вместе ладони.

Кристиан Лука увидел большие, натруженные руки парня, плеснул в них водой.

— В жизни ведь и так бывает,— сказал старик, глядя, как умывается парень.— Проживет человек и даже не успеет узнать, красивый он... или нет... Рукав не намочи... И только когда шрамы и морщины покроют лицо и волосы станут белыми... Рукав мочишь... Люди вдруг скажут: красивый был человек.

Ион поднял вверх мокрое, в блестящих от лунного света брызгах лицо. Увидел возвышающуюся над ним фигуру старика с обнаженной совсем седой головой и, выпрямившись, сказал:

— Но ведь случается, что только к старости человек красивым становится.

Невдалеке показался стреноженный конь Раду.

— А всю жизнь так, ничего из себя не представляет.

— Случается... Но так не должно быть,— сурово сказал старик.

Жаркий полдень. В тени виноградных лоз спит на земле Кристиан Лука. Старенькая, видавшая виды шляпа опущена на глаза.

Невдалеке воткнута в землю тяпка. Из-за шалаша вышла Иляна, быстро идет по междурядью, беспокойно оглядываясь по сторонам, но никого не видит. Девушка ищет старика. Заметила его наконец. Остановилась над ним. Но будить не стала. Иляна приподнимается на цыпочки, снова смотрит по сторонам. Никого нет.

Под руки попалась тяпка, девушка стала бесцельно разгребать ею землю. Обнаружила сорняк — срубила его. Потом срубила другой.

Спит старик. Длинные, свисающие лозы ласкают его лицо.

Иляна глубоко вонзает тяпку в землю. Увлеклась работой. Успокоилась. Идет от куста к кусту вдоль междурядья.

У дерева томится от жары тучный, с крутыми, изогнутыми рогами баран. Иляна подошла к зарзару, отвязала барана. Потрепала его по голове. Баран стал бодать Иляну. Девушка решила с ним поиграть. Баран побежал за Иляной. Бубенец, подвешенный к его шее, залился отчаянным перезвоном. Девушка крепко схватила барана за рога, боясь разбудить старика. Баран вырвался, зацепился рогами за юбку.

Неожиданно на винограднике появился Раду. Иляна не заметила его.

Раду прищурился. Выбил из пачки сигарету, стал следить за игрой.

Баран совсем измучил Иляну. Но девушка прижимала все ниже и ниже к земле его голову. Бубенец жалобно залился, пока наконец совсем не стих.

Девушка увидела Раду и отпустила барана.

Парень вразвалочку подошел к ней.

Иляна потупила взор. Раду взял ее за руку. Крепко сжал. Иляна вздрогнула, но не вырвала руки. Раду сжал ее еще крепче. Девушка метнула на него свой диковатый взгляд. Раду ухмыльнулся.

— А ты сильная,— сказал он и выпустил руку Иляны. — Так придешь вечером к колодцу?

Иляна не ответила.

— Придешь?

В стороне послышался кашель.

Проснулся старик.

Иляна подняла веревку, стала привязывать барана.

За кустом показался Кристиан Лука.

— Барана себе купили, мош Кристиан? — спросил парень.

— Раду?.. Богатым будешь, Раду. Не узнал тебя,— сказал старик, пристально рассматривая парня, который выглядел необычно без ружья и без коня.

Раду помог Иляне привязать барана.

— Остричь его надо,— сказал Раду, хлопнув барана ладонью.

— Не мой он,— сказал старик.— Один человек оставил. Шел в город продавать его, а по дороге раздумал.

— Хорошо спалось, мош Кристиан?— спросила Иляна.

— Спасибо, Иляна, хорошо,— сказал старик, по-прежнему разглядывая Раду.— Вот только сон мне чудной снился,— сказал старик.— Прискакал будто ко мне всадник — гордый такой, красивый. Слезает с коня. А конь, смотрю, вроде бы твой, Раду.

Парень насторожился.

— Подходит он ко мне... Бери, говорит, коня моего. Снимает с плеча ружье, кладет у моих ног. Шляпу протягивает свою.

Раду тронул рукой шляпу.

— Взял я эту шляпу. Смотрю ее так — красивая шляпа, смотрю ее так — подкладки совсем нет. Говорю я ему: что же ты мне ее без подкладки даешь? А он повернулся и пошел. Смотрю я ему вслед. Вроде ты, а вроде и не ты был.

— Может, и я,— улыбнувшись, сказал Раду.

— Когда снится — в жизни, говорят, наоборот выходит,— сказала Иляна.

— Правильно,— сказал Раду.— Ну пошел я.

— Погоди,— остановил его старик. — Дай же я тебе доскажу. Спал я, спал... Опять является мне этот... Отдай, говорит, моего коня и шляпу, говорит, отдай. А я ему говорю — нет. А он говорит — отдай, люди меня признавать перестали... Подумал я: потерял себя человек. Но все равно не отдаю.

— Так ты и подумал, мош Кристиан? — спросил Раду, ехидно улыбнувшись.

Старик пожал плечами.

— Верь не верь, Раду. Так и приснилось...

— И хорошо, что приснилось. В жизни, видишь, наоборот получается,— сказал Раду уходя.— Теперь я к тебе чаще приходить буду. Может, тебе еще что приснится.

— Может, приснится, а может, и нет,— лукаво сказал старик.

Ночь. Ярко светятся зажженные фары трактора. Он движется по вершине большого холма. За рулем сидит Ион. Трактор подъезжает в вагончику. Свет фар выхватил из темноты силуэт коня, привязанного к ореху неподалеку от вагончика. Приостановив трактор, Ион узнал коня Раду. Бросил сердитый взгляд на вагончик и резко повернул руль. Объехал вагончик, направился в сторону виноградника Кристиана Луки

Кристиан Лука вышел из шалаша на звук останавливающегося трактора. Ион окатывает водой разогретый мотор. Вспыхивают брызги воды, попадая в свет горящих фар.

Ион выключил свет и пошел к шалашу старика.

Ночь. Идет дождь. Качаются на ветру виноградные лозы. Крупные капли барабанят по листьям. Омывают старые камни. Зашептались о чем-то клинки кукурузы. Склонились под дождем круглые шапки подсолнухов. А дождь все льет и льет.

В окошке тракторного вагончика уже забрезжил рассвет. По мокрому стеклу растекаются шумные капли дождя.

Иляна тихо ходит внутри пустого вагончика. Ресницы ее сомкнуты. Прядь распущенных волос прикрывает щеку, охватывает подбородок. На вторую, открытую половину лица падает утренний свет.

— Так пойдешь,— шепчет Иляна, сделав пару шагов вперед, —до бога дойдешь. Так пойдешь,— Иляна делает несколько шагов назад,— на дьявола набредешь...

В стороне, запрокинув голову, спит Раду.

— Так пойдешь — до бога дойдешь... Так пойдешь — на дьявола набредешь...

Раду, слегка приоткрыв глаза, наблюдает за Иляной.

— Так пойдешь...— Иляна остановилась. Снова пошла назад.— Так пойдешь...

Иляна обернулась, почувствовала взгляд Раду. Он приподнялся на локте, взял ее за руку, потянул к себе. Она опустилась на колени возле него, провела щекой по его плечу.

Стучит по стеклу дождь, за окошком завывает ветер. Иляна прислушалась к жалобам ветра. Она стоит теперь у окна.

Раду встал, сделал несколько движений руками. Затем подошел к столику, на котором стоял приемник и включил его.

Иляна повернулась к Раду. Парень зажег сигарету и снова прилег.

Иляна увидела вспыхнувший глазок приемника. Подошла к нему...

И тихий женский голос, бесконечно далекий и ласковый, незнакомая мелодия заворожили Иляну.

И в маленьком глазке два зеленых сходящихся и расходящихся полукруга стали необъяснимо крупными...

Еще покрыта неясной дымкой долина, а на вершине большого холма уже поблескивают лужицы.

По обочине дороги по мокрой траве идут Иляна и Раду. Молчит Иляна. Позвякивает удилами конь. Молчит и Раду. Изредка поглядывает на нее.

Впереди на дороге показались трое парней-трактористов. Среди них Ион.

Иляна остановилась, увидев их. Пройдя несколько шагов, остановился и Раду. Затем повернулся к Иляне и, избегая ее взгляда, сказал:

— Понимашь... Надо объехать дальние поля... Меня не будет несколько дней в селе.

Иляна ничего не сказала. Ветер трепал ее волосы, юбку. Она обняла себя за плечи, стараясь унять озноб.

Раду глянул на приближающихся парней, вскочил в седло, круто развернул коня.

Трактористы остановились. Они увидели, как ускакал Раду, увидели Иляну. Она свернула с дороги и пошла, низко склонив голову.

Парни переглянулись.

И бредет Иляна по пустынному, заросшему чертополохом и репейником полю.

На старом камне сидит, играя на флуере, глухой чабан. Он не замечает Иляну. Он созывает своих овец, которые никогда к нему не придут.

Выглянуло из-за туч солнце. Озарило своими лучами виноградник. Кристиан Лука окапывает его. Мелькает среди листьев его белая полотняная рубаха. Старик заметил в просвете между кустами девушку, сидящую у колодца.

На срубе колодца, съежившись, сидит Иляна. Закрыла рукой лицо. Смотрит сквозь пальцы в его темную глубину.

Старик вышел из шалаша с кувшином в руке, подошел к Иляне. Девушка даже не заметила его. Кристиан Лука внимательно посмотрел на нее и тихо положил руку ей на плечо. Иляна вздрогнула. Подняла на старика свое горестное лицо. Он стал доставать из колодца воду.

— Что бы там ни случилось,— задумчиво сказал Кристиан Лука,— человек должен начинать день с чистым лицом.

Старик зачерпнул из бадьи воду.

— Давай я тебе солью.

Скрипит, покачиваясь на ветру, старый журавль.

Мош Кристиан сливает воду в ладони девушки. Иляна моет лицо. Старик поднял над склоненной головой Иляны кувшин и налил немного воды ей за воротник. Иляна встрепенулась.

Старик лукаво посмотрел на нее.

Живая, холодная вода дедова колодца растекалась по телу и словно сняла тяжесть с ее души.

Старик отпустил бадью.

По-детски виновато Иляна улыбнулась мошу Кристиану.

Ночь. По гребню холма бежит человек. Его догоняет трактор. Ярко горят фары, высвечивая в темноте фигуру бегущего. Трактор вот-вот настигнет его.

Раду вбежал на виноградник. Упал. Тревожно окинул его взглядом. Поднялся и стал за пугало.

Трактор на полной скорости влетел на виноградник, давя колесами кусты, помчался по нему. Старик вышел из шалаша. Из-за его спины выглянула Иляна. Трактор сбил пугало и остановился. Ион припал грудью к рулю.

В стороне, тяжело дыша, стоит Раду.

Старик подошел к трактору, сурово посмотрел на Иона.

— Чего ж стал? Вернись, голову поищи.

Ион печально глянул на старика и, дернув изо всех сил рычаг, дал задний ход.

Раду стоит, растерянно опустив руки.

Кристиан Лука снял с упавшего пугала свой пиджак, протянул его Раду:

— Держи.

Затем поднял переломанный надвое тычок и стал выбивать пыль из пиджака.

А Раду стоит, будто старик бьет его.

А Кристиан Лука даже не глядит на него.

— Видно, придется мне еще одну свадьбу в нем отгулять,— сказал старик и, выхватив из рук парня пиджак, сильно встряхнул его.

Раду встретился взглядом с Иляной.

Пригнулся, стал поправлять лозу. Потом тяжело опустился на землю.

Старик ходит между кустами, расправляет помятую трактором лозу.

Раду задумчиво смотрит на Иляну. Он смотрит на нее так, как никогда до этого не смотрел.

А девушка видит трактор, подъехавший к вагончику. Ион выключил свет. Фары стали медленно угасать. Иляна зашла в шалаш.

Старик кашлянул за спиной парня, намекая ему, что пора уходить. Но Раду не поднимается.

И вдруг из репродуктора, установленного на крыше вагончика, раздался протяжный гул. Он как чья-то несдержанная боль ворвался в тишину ночи. И за ним вначале тихая, а затем оглушительно громкая послышалась песня. Веселая и полная грусти песня.

Старик прислушался, перестал возиться с лозой.

Из шалаша выбежала Иляна.

Низко опустив голову, ушел с виноградника Раду.

А песня полетела над полями, над крутыми холмами и долинами, полетела над всей землей — старая добрая песня нашего народа.

— Пойду и я,— тихо сказала Иляна.

— С ним пойдешь? — кивнул старик вслед уходящему Раду.

Иляна отрицательно покачала головой.

— К нему пойдешь? — старик посмотрел в сторону тракторного вагончика.

Девушка снова покачала головой.

— Домой, значит, вернешься?

— Нет, никуда не вернусь...

— И я говорю тебе, змея. Неправ звонарь, когда говорит, что на день трижды надо молиться. В жизни надо молиться один раз, и, может быть, в последний... Ты хочешь ужалить меня, змея? Нет?.. Вот смотрю я на тебя — твои глаза никогда не плачут и не смеются. А человек не может так. Слезы помогают ему забыть горе. А смех — понять радость. Ты, змея, не знаешь ни горя, ни радости, ни друзей,

ни одиночества, не знаешь ты, змея, и смерти, потому что ты не ждешь ее,— говорил Кристиан Лука вползшей на его виноградник змее.— Так ты не хочешь ужалить меня? Нет.— Мимо проскакал табун лошадей.—А я убью тебя, змея. Ты можешь ужалить лошадь. Грех мне не убить тебя, змея. — Когда змея стала выползать из виноградника, старик выдернул из ограды кол и убил змею.

...Вечер. Старик вышел из шалаша.

— Эй, Иляна! Где ты, Иляна?

Старик смотрит по сторонам.

— Ку-ку,— послышалось откуда-то сверху.

Старик увидел Иляну, сидящую на дереве.

— Неужто за день не устала? Что ты там делаешь?

— Смотрю, как кончается день и как ночь начинается.

— И я в твои годы любил смотреть,— сказал старик, подойдя к зарзару. —Только тогда это дерево не таким высоким было...

Иляна сидит на ветке, болтает ногами.

— А мне сегодня трудодень записали,— сказала Иляна.—У вас много трудодней, мош Кристиан?

— Каждый день у меня трудодень,— сказал старик.

— Много ли тебе дней еще осталось?

Старик обернулся и увидел позади себя звонаря. Он слегка пошатывался.

— Много ли немного, Иустин, на жизнь хватит.

Подошел Раду с графином вина в руке. Звонарь снял с горлышка стакан, протянул его старику:

— Собирайся, Кристиан, сватом будешь... Эй, Иляна, слазь. Жениха встречай.

Иляна обеспокоенно посмотрела вниз и забралась на ветку выше.

— Слазь, говорю,— звонарь ударил по стволу посохом.

— Не упрямься, Иляна,— сказал Раду.— Поговорить надо.

Кристиан Лука выступил вперед.

— Ты бы хоть ружье снял,— сказал старик.— Может, боится его девушка.

Раду посмотрел на ружье и швырнул его в сторону.

— К черту это ружье... Прошу тебя, Иляна.

Девушка взобралась еще выше.

— Или ты хочешь, чтобы я за тобой полез.

Кристиан Лука прислонился спиной к стволу дерева. Скрестил на груди руки.

— Как же ты в шляпе полезешь? — сказал старик.

— К черту шляпу,— сказал Раду и сбросил ее с головы.

Раду посмотрел вверх. Иляна взобралась на самую верхушку.

— Значит, не хочешь слезать?— сказал парень.

И вдруг к его ногам упала гайка. Та самая гайка, которой стучал он к Иляне в окно и которую потом надевала на палец Иляна. Раду подобрал ее. Покрутил ее недоуменно в руке.

— Нужна она тебе?

Иляна не ответила. Парень выбросил гайку. Затем подобрал свое ружье, шляпу и побрел с виноградника.

— Эй, ты куда, парень? — окликнул его звонарь.

Но Раду даже не оглянулся. За его спиной раздавались удары посоха по стволу.

Раду вышел на дорогу. В сторону села мчался мотоцикл с коляской. Держа в одной руке шляпу, в другой ружье, Раду побрел по дороге. Его догнал мотоцикл. В нем сидели милиционер Пэвэлаш и его жена с ребенком на руках.

— Привет, начальник,— поздоровался Пэвэлаш.

Раду тоскливо посмотрел на него. А потом тихо попросил:

— Дай закурить, Пэвэлаш.

Милиционер нахмурился, но понял, что парню сейчас не до шуток. Привычно потянулся к кобуре и вытянул оттуда рукоятку пистолета. Быстро засунул ее назад.

— Не курю я, Раду,— развел руками милиционер и кивнул на ребенка.— Бросил.

— Будьте вы прокляты все!— кричал звонарь, бросив на землю стакан с вином, из которого старик не выпил ни капли. Стакан не разбился.

Иляна по-прежнему сидела высоко на дереве. Отвернувшись, прижавшись всем телом к его стволу.

— А ты, Кристиан, помни, еще один грех на душу берешь.

Старик спокойно выслушивал звонаря, подпирая спиной дерево, которое высоко подняло Иляну над всем тем, что было раньше в ее жизни. Затем нагнулся, взял стакан, сдул с него землю и выбросил его со своего виноградника.

Солнечное утро сентября. Посвётлели, пожелтели на винограднике листья. Стоит он рыжим островком. А вокруг обступили его черными ступенями террасы. Несколько парней и девушек, с ними Иляна, пришли собирать урожай.

Кристиан Лука ходит между кустов, считает, сколько собрано корзин. То и дело под ноги ему попадаются пустые плетеные корзины. Старик подбирает их.

И вот уже образовалась целая горка пустых корзин. Старик опечален этим. Он складывает корзины одну в другую, поднимает их, ставит на голову и несет к старому зарзару.

А к дереву подъехал трактор с кузовком впереди. Нистор достает из кузовка корзины. Бросает их под дерево.

Одна покатилась и попала под ноги старику.

Мош Кристиан упал. Корзины, которые он нес, разлетелись в разные стороны. Старик чертыхнулся. Он оказался среди пустых корзин. За спиной послышался знакомый смешок звонаря. Старик оглянулся. Звонаря не было. Почудилось.

— Ты что, парень, посмеяться надо мной вздумал? — сурово спросил старик, глядя, как Нистор сбрасывает корзины. — Куда столько корзин?

Нистор виновато улыбнулся.

— Ты же, мош Кристиан, целый год урожаем хвалился.

— Я тебе покажу урожай!— вышел из себя старик.— Я тебе покажу!— Старик кинул в кузовок корзину. Схватил еще одну, швырнул ее в сторону. Пнул ногой третью.

К дереву сбежались парни и девушки, собиравшие виноград.

— Успокойся, мош Кристиан,— уговаривает старика Нистор.— Ну, не уродил виноградник, так не уродил, старый уже... Все мы знаем, как ты трудился...

Старик подошел близко к Нистору

— Для вас, думаешь, трудился?

Потом повернулся к ребятам и засмеялся.

— Продал я виноград, если хотите знать...

Иляна подошла к старику, положила ему на плечо руку.

— Продал. Вот скажи им, Иляна.

— Зачем вы, мош Кристиан, наговариваете на себя?— тихо сказала девушка.

Старик опустил голову.

Парни и девушки стали расходиться. Кто-то принес корзину винограда и погрузил в кузовок, затем принесли еще одну и еще.

Старик сел под дерево, печально посмотрел на пустые корзины.

И вдруг из-за гребня холма показался вертолет, стал низко кружить над виноградником. Повис над ним.

Летчик приоткрыл дверцу, машет рукой.

— Эй, угостите виноградом. Слышал я, хороший здесь виноград,— кричит летчик.

В дверях вертолета показалось улыбающееся лицо Иона.

Летчик выбросил лестницу, спустился по ней.

Ему понесли виноград.

Ион помахал Иляне рукой.

Девушка восторженно смотрит на вертолет. Ветер от винтов развевает ее волосы.

— Полетим, красавица? — кричит летчик. Иляна опустила глаза...

Вертолет улетел.

— Что же не полетела Иляна? — спросил старик.

Огромная, щедрая и красивая, проплывает под вертолетом древняя наша земля.

Полдень. На винограднике уже никого нет, кроме старика. Он сидит на земле, прислонясь спиной к стволу старого зарзара. В стороне валяются несколько забытых старых корзин. А еще далее стоит железная бочка. Из нее капает горючее.

Старик погружен в свои думы.

Где-то неподалеку от колодца тарахтит трактор. На винограднике появился председатель. Он пошел к старику, но, заметив, что из бочки выливается горючее, остановился возле нее и крикнул трактористу, стоящему у колодца:

— Эй, кто же это так с горючим обращается?

Парень не услышал его. Он окатывался водой.

— Ну и набегался я с утра,— сказал председатель, присаживаясь в тень. Председатель вытер лицо платком. Внимательно посмотрел на моша Кристиана, потом окинул взором виноградник.

— Что скажешь, товарищ председатель?— тихо спросил старик

— А ты что скажешь, мош Кристиан?

Старик ничего не сказал. Председатель устроился поудобней. Вытянул ноги. Прислонился спиной к стволу...

И так, в тени старого дерева, спиной друг другу сидят, не разговаривают Кристиан Лука и председатель. Ветерок лениво покачивает широкую, ветвистую крону зарзара. К колодцу подъехал еще один трактор.

— Старое дерево, мош Кристиан? — спросил председатель.

— Старое, товарищ председатель... Срубить пора.

— Не надо, мош Кристиан.

Председатель запрокинул голову. По его лицу скользнули солнечные пятна, пробивавшиеся сквозь листву.

— Тень от него хорошая.

— Все здесь старое,— сказал старик.

— Вино чем старее, тем крепче,— сказал председатель.

Кристиан Лука смотрел на дорогу. Он долго смотрел на дорогу.

— Что увидел, мош Кристиан?

По дороге шла женщина с узелком.

— Марию свою увидел,— задумчиво сказал старик.

Женщина присела на камень на краю дороги.

— На камне том отдыхать любила.

— Помню тетушку Марию,— сказал председатель.— У тебя есть старое вино, мош Кристиан?

Кристиан Лука кивнул головой, хотя он, может, и не слышал, о чем его спросили.

— Угости как-нибудь.

Старик опять кивнул. Председатель встал.

На виноградник забежали двое парней-трактористов. Один с ведром воды в руках гонялся за другим и пытался его облить.

— Вы лучше бочку уберите,— сказал им председатель.

— А кто ее сюда затащил? — спросил парень с ведром.

Кристиан Лука посмотрел на бочку и опустил глаза.

Вечереет.

Мош Кристиан сидит на своем винограднике около бочки. Смотрит на холмы, на свое село. Смотрит, как ночные тени наползают на холмы, как вдалеке люди уходят в свои дома. Вверх по пустынным ступеням террас поднимается глухой чабан. Печаль его флуера глубоко тронула моша Кристиана.

Задумался старик.

День кончается.

Ночь. Высокое пламя пожара озарило большой холм, изрезанный ровными ступенями террас.

Виноградник Кристиана Луки в огне. Горит старый зарзар, языки пламени уже взобрались на его широкую, ветвистую крону. Вспыхнула колючая изгородь со стороны дороги. Пылает сухая лоза. Катится по винограднику бочка. Пламя разгорается все сильнее и сильнее.

Огонь сжигает дотла изгородь. Он ползет по земле, добираясь до старых, узловатых корней.

На дороге выскочил из машины председатель колхоза. Смотрит на пожар.

А в небо метнулись целые стога искр. Пляшут по листьям языки пламени. Рушатся ветви старого зарзара. Бушует пламя.

И плачет, увидев его, Иляна, лежащая на высоком стогу где-то далеко-далеко.

Кристиан Лука бросает в огонь солому разрушенного шалаша. Лицо его сурово и мужественно. Бушует пламя.

И замер на гребне отдаленного холма всадник в широкой шляпе, с ружьем на плече.

На земле кружатся и срываются в сторону обгорелые, скрученные листья, и черными метущимися силуэтами возникает и пропадает в огне горящая лоза.

Бушует пламя. Взвиваются к небу клубы дыма, и неожиданно, словно из огня, появляется звонарь.

— Правильно, Кристиан! Жги, жги! — возбужденно кричит звонарь. Он размахивает посохом. — Гордыню в себе жги. Все в огне гореть будет! Все!

— Погоди, Иустин,— спокойно говорит ему старик. — Видишь, лоза плохо горит. Не мешай ты и здесь, звонарь. Пускай сгорит лоза, пускай упадет она пеплом в эту землю.

Звонарь попятился в сторону.

— Сова над твоим домом опять кричала! — крикнул он.

Бушует пламя. Мош Кристиан задумался. Огонь подступает к нему.

— А может, то кукушка была? — вслух подумал старик.

Рвущимися вверх языками пламени пылает пугало.

Тяжелое, в огромных звездах небо стоит над землей.

— А может, и вправду кукушка? — говорит старик, повернувшись к Иустину. Но нет уже звонаря. Исчез.

И взвившееся пламя застыло, взметнувшись перед лицом старика. Прямо перед ним встали будто замершие на мгновение молнии, вывернутые из земли пылающие корни и прутья лозы.

В. МАТЛИН

Прометеи нового века

Художественный фильм «Девять дней одного года» рассказал о людях, работающих над решением величайшей проблемы современной науки — над получением управляемой термоядерной реакции. Научно-популярный фильм «Прометеи нового века»* рассказывает о научной сущности этой самой проблемы.

Я не буду подробно анализировать достоинства и недостатки фильма. Хочу лишь поделиться некоторыми соображениями, возникающими после его просмотра.

●

В статьях и докладах об искусстве слово «современность» почти всегда соседствует с другим словом — «проблема». Проблема современности — именно проблема, потому что современная тема дается искусству очень и очень нелегко. И научно-популярная кинематография в этом смысле, думается, не составляет исключения.

Часто проблему современности в научном кино сводят к требованию современности научной концепции фильма. Разумеется, авторы картины должны вести свой рассказ с позиций новейших научных данных. Но если бы все заключалось в этом, проблемы современности не существовало бы: ведь у кинематографистов всегда есть возможность обстоятельно посоветоваться с учеными. Кто станет в наши дни излагать с экрана устаревшие учения: трудно себе представить фильм, пропагандирующий геоцентрическую теорию строения Вселенной или взгляды Карла Линнея.

А проблема все-таки существует, и существует, на наш взгляд, прежде всего как проблема современной темы. Что это значит?

Тематика научно-популярных фильмов очень разнообразна. Это хорошо, поскольку интересы зрителей широки и различны; с этой точки зрения, всякая наука заслуживает внимания популяризатора. И все-таки особое место в работе студий должны занимать науки, которые принято называть ведущими. Они возникли недавно, бурно развиваются и несомненно будут определять картину завтрашнего мира. Речь идет о таких отраслях знания, как ядерная физика, кибернетика, химия высокомолекулярных соединений и т. п.; среди общественных наук — диалектический и исторический материализм, марксистская политическая экономия.

Однако фильмы об этих науках занимают в продукции научной кинематографии весьма скромное место. Так, крупнейшей в стране Московской студией научно-популярных фильмов за 1960, 1961 и 1962 годы выпущен на экраны один фильм о кибер-

* Сценарий В. Злотова. Главный консультант—академик Л. Арцимович. Режиссер Д. Антонов. Оператор Л. Каплунов. «Моснаучфильм», 1962.

«Прометеи нового века». Протуберанцы на Солнце (съемка через телескоп)



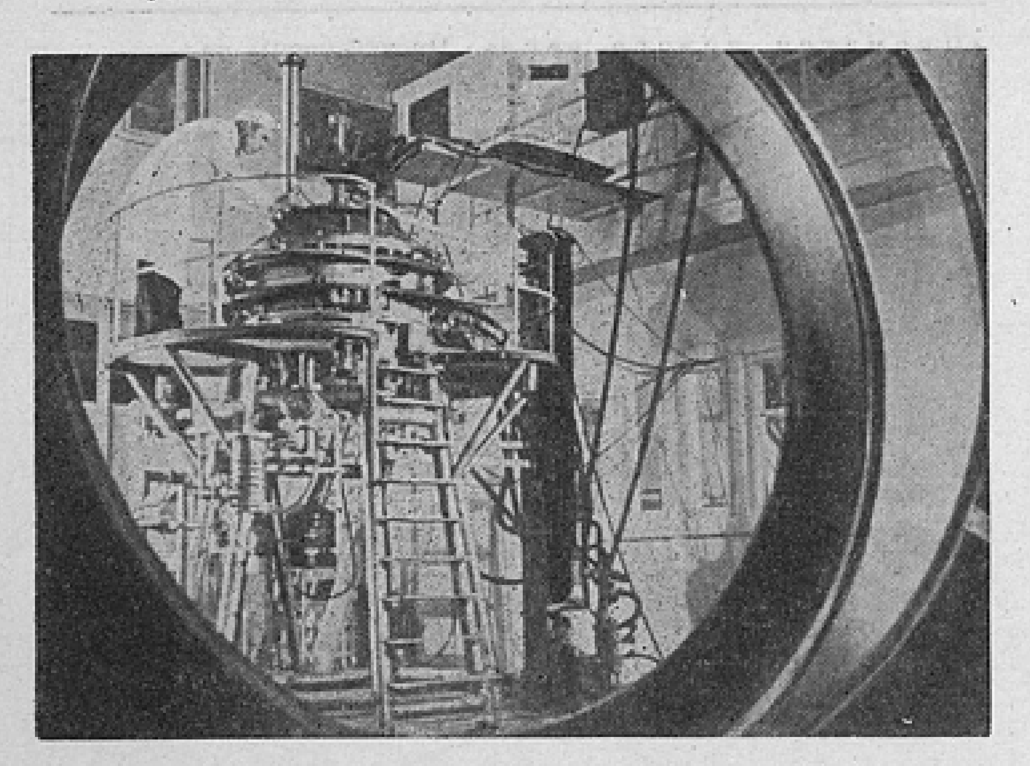


«Прометеи нового века»». Поклонение Солнцу

нетике («Мозг и машина»), один о ядерной физике («Атомный раздел выставок СССР») — оба короткометражные; за этот же срок снято около тридцати искусствоведческих картин, из них пять полнометражных. Диспропорция очевидна.

На ненормальность такого положения неоднократно обращал внимание журнал «Искусство кино» в статьях М. Арлазорова (1962, № 2), В. Ахутина (1962, № 3), В. Шнейдерова (1962, № 6), Д. Яшина (1962, № 8). Здесь только хочется подчеркнуть одно обстоятельство: не следует представлять дело так, будто кто-то не понимает значения современной

«Прометеи нового века». Новая лабораторная установка



темы в научном кино или специально мешает ее развитию.

Положение нельзя исправить, «приказав» выпускать картины о современной науке и «свернув» производство остальных картин: первое не поможет, второе нанесет вред кинематографу. Существуют глубокие причины этого явления, и они— в творческом процессе.

●

Новая картина студии «Моснаучфильм» «Прометеи нового века» посвящена теме, которая является «проблемой № 1» современной науки. Разрешив ее, человечество завладеет фантастическим богатством — вечным источником дешевой энергии, сырьем для которой будет вода.

Но реализация этой темы связана со всеми трудностями, характерными для популяризации современной науки: тема и абстрактна, и суха, и отвлеченна, и сложна для понимания.

Много изобретательности проявили авторы фильма, преодолевая эти трудности.

В фильмах о науке особое значение приобретает вступительная часть, содержащая постановку темы и призванная заинтересовать зрителя, «ввести в сцепление» аудиторию и экран. Контакт должен быть установлен быстро и прочно: научный фильм часто представляет собой логически стройную, последовательную цепь рассуждений; пропустив что-то в начале просмотра, не поймешь всей картины.

Конечно, не всегда поиски занимательного начала — трудное дело. Фильму, начатому словами: «Найден радикальный способ излечения рака» — наверняка не потребуются дополнительные «стимуляторы внимания». Но такие случаи, как нам кажется, довольно редки, когда речь идет о фильмах на современную научную тему; здесь более характерна сложная, опосредствованная связь между предметом исследования и практическими результатами. Потому, как правило, и требуется интересное, ударное начало, знакомящее с научной проблемой и объясняющее необходимость ее решения.

Слова «управляемая термоядерная реакция» большинству зрителей мало что говорят. Авторы картины «Прометеи нового века» нашли отличное начало, точно и экономно вводящее в существо вопроса.

Логическая схема начала такова. Все живое на Земле обязано своим существованием Солнцу. Издревле поклоняясь Солнцу, человек задавал себе вопрос: в чем секрет его могущества? Откуда оно черпает свою фантастическую энергию? Люди стали изучать процессы, происходящие в недрах Солнца.

Так авторы фильма подводят нас к объяснению сущности термоядерной реакции.

Этот ввод в тему хорош, во-первых, тем, что он органичен: разговор о Солнце — не искусственное «украшение» темы, а часть самой научной проблемы. Во-вторых, такое начало дает возможность придать рассказу эмоциональность, преодолеть отвлеченность и сухость материала.

Правда, авторам изменяет чувство меры, когда они вводят весьма наивные инсценировки поклонения светилу и его изучения в древности. То же самое можно было показать на подлинных материалах — атрибутах древних культов, на старинных астрономических приборах и т. п. Получилось бы достовернее и, следовательно, интереснее.

●

Объяснив, что такое термоядерная реакция и почему нужно ею управлять, авторы фильма рассказывают нам о направлениях, в которых ведутся поиски, о трудностях, вставших на пути ученых; показывают величественный фронт работ — огромные лаборатории, гигантские установки, сложные приборы. И людей, посвятивших себя науке.

И здесь мы сталкиваемся еще с одной чрезвычайно важной особенностью фильма. Он трактует о научной проблеме еще не решенной: управляемой термоядерной реакции пока никто не получил.

О праве популяризаторов на нерешенные научные проблемы ведутся жаркие дебаты. В статье М. Арлазорова доказывается не только возможность, но и необходимость создания таких кинокартин. Думается, это правильная точка зрения. Излишняя робость кинематографистов, привязанность к решенным задачам, апробированным гипотезам обедняют научно-популярные фильмы тематически, часто делают их запоздалыми, устаревшими.

Популяризатор имеет право говорить о нерешенных научных проблемах и даже о гипотезах. Более того, без такого права не может быть настоящего разговора о науке — ведь не существует науки без гипотез.

Разве фильм «Прометей нового века» становится менее интересным из-за того, что научная задача, о которой он рассказывал, пока не решена? Нисколько.

Думается, что противники «гипотетических» фильмов неправильно понимают задачу научно-популярных картин, путая их с картинами технико-пропагандистскими. Ведь речь идет не о том, что, сидя перед экраном, зритель должен научиться какому-то конкретному делу, приобрести какие-то



«Прометей нового века». Наблюдение за Солнцем

навыки. Никто не собирается обучать зрителя получению термоядерной реакции. Ставятся совсем иные цели: заинтересовать людей проблемами ведущих отраслей современной науки, научить их смотреть на окружающий нас мир с правильных философских позиций, обогатить их духовно.

Нам кажется, именно эти задачи научной популяризации имел в виду великий Альберт Эйнштейн, когда говорил: «Чрезвычайно важно, чтобы широкие массы имели возможность убедиться — сознательно и разумно — в проделанной работе и результатах, достигнутых научными исследованиями. Вовсе не достаточно, чтобы только маленькая группа специалистов занималась разработкой и внедрением результатов каждого отдельного открытия.

Ограничения познания маленькой группой лишает людей философии и ведет их к духовному обнищанию».

●

Работа над фильмами о современных научных проблемах связана со многими трудностями. Мы здесь упомянули лишь о некоторых, но их гораздо больше: это еще и бедность, невыразительность зрительного материала, и недоступность некоторых объектов съемки и т. д. и т. д. Все это и составляет, по нашему мнению, главный аспект проблемы современности в научном кино — проблемы прежде всего творческой.

Вот почему особенно важен положительный опыт фильма «Прометей нового века».

Н. ИГНАТЬЕВА

Пульс творчества

«Работа молодых кинематографистов представляется мне обнадеживающим шагом в нашем киноискусстве. Это шаг вперед — из замкнутого круга «случайных встреч» с жизнью к глубокому ее изучению. Шаг на пути, которым должны идти эстонские кинематографисты, чтобы завоевать право называть свое искусство истинно современным и народным». Этим разговором о картине «Парни из одной деревни» — последней работе «Таллинфильма», с которой довелось тогда познакомиться критику,—заканчивал свою статью о современной эстонской кинематографии И. Козенкраниус, статью, где автор справедливо подвергал острой критике фильмы, выпущенные Таллинской киностудией в 1960/61 годах, анализировал ошибки и горькие уроки прошлого и пытался определить единственно верное направление дальнейшего творчества кинематографистов республики («Искусство кино», 1962, № 8). Пожалуй, в оценке картины «Парни из одной деревни» И. Козенкраниус несколько превысил балл, преувеличил ее достоинства и смягчил недостатки. Думаю, что утверждения насчет «глубоко эмоциональной атмосферы произведения» и «силы выразительных средств» нуждаются в коррективах. Однако критик верно определил значение этого фильма как переломного момента в развитии эстонского киноискусства, увидел в картине первую ласточку, обнадеживающую на перемену погоды, на появление работ, в которых зритель будет находить не суррогат, а подлинную правду жизни.

И вот новые, последующие картины «Таллинфильма» — полнометражный «Ледоход» и четырехчастная новелла «С вечера до утра», так же как и «Парни из одной деревни», поставленные молодыми эстонскими режиссерами. Для К. Кийска это первая самостоятельная постановка (до этого он вместе с Ю. Куном сделал «Озорные повороты»), новелла Лейды Лайус — ее дипломная работа. Оправдывают ли они надежды, которые забрезжили в связи с выходом фильма «Парни из одной деревни», можно ли говорить о «новой эре» в эстонском кино?

Мне кажется, что еще преждевременно бить в колокола и возвещать о «новом», «настоящем», «значительном» и т. д. в эстонской кинематографии. События не произошло. Фейерверк не вспыхнул. Не открылись и мощные, богатейшие пласты творческой руды. Но случилось нечто другое, на данном этапе очень важное для Таллинской киностудии: экран покинуло ремесло, его вытеснило искусство. «Друг песни» или «Случайная встреча» не представляли никакой художественной ценности и не давали материала для глубокого критического анализа. О «Ледоходе» или «От вечера до утра» нужно говорить всерьез, здесь есть предмет обсуждения, спора, предмет художества.

В беседах с эстонскими товарищами о фильме «Ледоход» (высказывались разные точки зрения: критиковавшие картину говорили о ее недостатках, апеллируя к лучшим образцам последних завоеваний нашего кино; защищавшие фильм видели в нем несомненные сдвиги национального кинематографа, интересные возможности режиссера К. Кийска) я однажды уловила нотку сомнения: а следовало ли вообще экранизировать рассказ А. Хинта, умещающийся на двадцати страницах, давал ли он материал для киноповествования, в центре которого народная судьба, судьба людей, оказавшихся под властью фашизма? Ведь именно так задуман сценарий картины, написанный А. Хинтом и А. Борщаговским. Думается, для таких сомнений нет почвы. И не в упрек, а в заслугу сценаристам надо поставить то, что они раздвинули рамки рассказа, пытаясь вместо случая на острове показать закономерную историю народной борьбы, перелома в сознании людей, ощутивших насущную необходимость в твердых и решительных действиях. Другое дело, что в осуществлении своего замысла авторы не всегда достаточно последовательны и строги в отборе материала, что не могло не сказаться на цельности фильма, которому в первую очередь не хватает концентрированности действия, четкости и художественного лаконизма в выражении идеи.

Просчет этот виден уже в прологе, где дается предыстория жизни маленького эстонского острова, чье население составляют всего два рода — Йыгели и Лаутрикиви,— семь домов. Камера медленно панорамирует на остров, показывая его суровую природу, каменистую землю, его людей — скупых на слова и неторопливых в движениях. Давнее «соревнование» и чувство ревности у рода к роду, взаимная неприязнь. Первые шаги «цивилизации» с Большой земли. Единоличный труд и новая форма хозяйства — рыболовецкий кооператив, рожденный новой жизнью. Как будто бы обстоятельно говорит экран о том, что происходит на острове, а на самом деле о разных этапах в жизни людей, о важнейших переменах в судьбе народа рассказывается скороговоркой,— излишне подробные, хотя и небезынтересные частности заслоняют, не оставляют необходимого места для главного, решающего.

Эта беда и сценария и режиссуры, не умеющей порой отсечь одно во имя другого, более важного, еще не раз даст о себе знать в последующем развитии фильма, загромождая действие ненужными эпизодами, вставными сценами, отвлекающими внимание зрителя в сторону от основной мысли, ослабляющими эмоциональное напряжение картины. И эпизод в фашистском самолете, сбрасывающем на остров опасный груз — бомбу, похороны и поминки по погибшей, и сооружение солдатами виселицы, и обед бывшего купца, а теперь старосты поселка в доме одного из рыбаков, и ряд других моментов фильма— не обязательны, не наполнены глубоким внутренним содержанием.

Но там, где авторская идея и экранное действие сливаются в единое художественное целое, где правда характеров раскрывается с большой психологической достоверностью, там произведение набирает силу и обретает глубокий смысл и подлинную выразительность.

Два мотива проходят в фильме: война, как народное бедствие, и горячее осуждение пассивности, призыв к активному, бескомпромиссному поведению человека.

К сожалению, первый мотив не всегда звучит по-настоящему мощно, потому что режиссер порой прибегает к решениям внешним, скорее демонстрируя военные беды, последствия фашистского нашествия, чем открывая их шаг за шагом по мере нашего проникновения в характеры и судьбы героев. Да и гитлеровцы в картине даны чересчур схематично (особенно это относится к коменданту острова), в основном теми же приемами, от которых кино в изображении врага последнее время отказывается самым решительным образом. Гораздо интереснее и глубже в «Ледоходе» все, что связано с темой личной ответственности человека, его совести и морали. Здесь, несмотря на некоторую традиционность сюжета, фильм «укрупнен». Крупно взяты характеры, чувства, страсти.

Трех человек ожидает виселица. Один из них — глава рода Йыгелей, другой представляет Лаутрикиви. Йыгель мужественно встречает смерть. Артист К. Карм, кажется, чрезмерно ограничил себя в этой сцене в использовании выразительных средств. Все читаешь лишь в тяжелом, скорбном взгляде Йыгеля, в лице, на котором будто углубились, острее прорезались морщины,— отлично помогает тут актеру литовский оператор А. Моцкус! Лаутрикиви остается жить: ценой собственной чести дочь спасает отца. Казалось бы, вот где простор для мелодрамы: старик- отец, узнающий о позоре дочки. Но для К. Кийска падение Линды — это трамплин к прозрению Лаутрикиви, поэтому режиссер стремится выделить психологические моменты и сгладить мелодраматизм ситуации. Потому и образ Лаутрикиви несет куда большую смысловую, идейную нагрузку, чем это предопределяет сюжет фильма.

Духовное одиночество — вот главное содержание образа, который создает один из старейших и известнейших актеров Эстонии Хуго Лаур. Позорное избавление от смерти отсекло от него окружающих, отныне он — как прокаженный среди рыбаков острова. У них нет с ним ничего общего. Если в других все сильнее и сильнее зреет протест против захватчиков, то Лаутрикиви не может повернуть ружье против врага, не может убить человека, даже тогда, когда в нем сосредоточено зло. Немецкий автомат, оказавшийся в его руках, не выстрелил... Лаутрикиви — Хуго Лаур никак не может понять до конца, что же происходит. Он и понимает истоки отчужденности односельчан и не может по-настоящему осознать всю глубину ее причин. Он не живет, он существует на этой земле. Он одинок, а человек не в силах быть в полной изоляции от общества. И только капелька душевного тепла, остатки отцовской любви, согревают душу старого Лаутрикиви. Но и это чувство исчезает — Линда недостойна называться его дочерью, если пассивно мирится со своей участью и продолжает ходить к коменданту. Страшная сцена: старик отец устраивает «похороны» Линды, обсадив по обычаю дом елками,— его дочь умерла...

Процесс переосмысления жизненных позиций, духовного возмужания Лааса Лаутрикиви — долгий и сложный. Его путь к подвигу — медленный, трудный путь. Может быть, где-то актеру недостает драматургического материала, чтобы еще сильнее, еще ярче раскрыть то, что происходит в душе героя, что заставляет Лаутрикиви объявить себя убийцей немецкого солдата, спасая от смерти вдову Йыгеля. Однако в целом образ правдив и значителен.

В роли Лаутрикиви немного слов, но они не всегда нужны Хуго Лауру, мы и так читаем мысли его героя, понимаем его внутреннее состояние, угадываем его чувства. Может быть, наиболее выразительна сцена, когда Лаутрикиви мастерит себе в рождество деревянную елку. Кажется, сосредоточен человек, весь ушел в свой труд, но за внешним спокойствием — глубокая драма, неизлечимая рана, нанесенная войной.

Это умение точно доносить до зрителей подтекст роли показал и молодой артист Арви Халлик. Какая сложная гамма чувств передана актером в эпизоде, где на его глазах Линда (ее хорошо играет дебютантка в кино Сирье Арби) уходит праздновать рождество к коменданту. Эмоциональная взволнованность этой сцены не только сохранена, но и усилена в последующих кадрах, которые запечатлели уход Пеетера с острова. Режиссер и оператор

(великолепная работа А. Моцкуса вообще заслуживает специального разговора) смогли поднять здесь звучание фильма до страстного creschendo, пронизав изобразительное решение — свинцовое небо с чуть просвечивающими облаками, маленькая темная фигурка на белом снегу и уходящие, убегающие вдаль следы — живой и ясно читаемой мыслью.

Столь же тесное сплетение идейного содержания и пластического выражения в сцене спасения рыбаков, унесенных на льдине в открытое море. Если предыдущий эпизод гибели одного из рыбаков не удался режиссеру, оказался лишенным глубокого драматизма (поскольку зрителя не познакомили предварительно с характером человека, который был убит пулеметной очередью с фашистского самолета), то эта сцена принадлежит к числу наиболее драматичных мест фильма. Усталые, измученные люди полукругом стоят на льдине, в центре которой лежит погибший. Волны заливают лед, туман окутывает корабль, принесший всем спасение, а рыбаки молча склонились над трупом, отказываясь подняться на палубу без мертвого друга... Нет большей силы, чем чувство крепкого товарищества, дружеской солидарности и коллектива!

Кто-то из критиков назвал «Ледоход» народной трагедией. Мне кажется, что это слишком громкое и обязывающее определение. На самом деле картина получилась скромнее — для народной трагедии ей не хватает эпической широты, темперамента, социальной остроты обобщений. Однако творческие поиски авторов фильма шли где-то в этом направлении. Народный характер произведения несомненен. И если уж говорить о национальной специфике искусства, то в «Ледоходе» ее обнаруживаешь без труда. Не в музейных национальных костюмах, вышивке, предметах народного быта, а прежде всего в особенностях человеческого склада, манере поведения, психологии героев фильма. В неповторимой природе Эстонии, оставляющей свой неизгладимый отпечаток на характере эстонского народа.

«Ледоход»



Создатели «Ледохода» стремились сделать фильм строгий и величавый в своей простоте, фильм — драматическую поэму. Авторы картины «С вечера до утра», напротив, не старались «преодолеть» камерность рассказа Марта Калда, их вполне устраивала форма скромной киноновеллы, в которой должны были воплотиться события, поведанные писателем. Снова война, снова вторжение фашизма в спокойную жизнь маленькой, тихой эстонской деревни. Снова проблема: сохранять ли пассивный нейтралитет, не вмешиваться в происходящее или определить свое отношение к событиям и сказать свое веское слово? Автору сценария Вальдо Панту и режиссеру Лейде Лайус надо было найти самостоятельное решение довольно традиционного и далеко не нового в литературе сюжета: в течение суток происходит проверка людей войной, молодая семья, не знавшая до сих пор ужасов фашизма, оказывается перед выбором — или, рискуя собственной жизнью, спасти бежавшего из лагеря русского военнопленного, или совершить предательство, выдав его немецким солдатам.

Л. Лайус выбрала верный путь: она сделала акцент не на событийной интриге фильма, а внимательно прослеживала все движения изображаемых характеров, внутренние побуждения и поступки людей, которые открывают зрителям те или иные черты в героях. Война и ее настоятельное требование к людям «определить себя» преломлялись не столько в самом происшествии, сколько в сознании действующих лиц картины. Психологическая углубленность — вот отличительная особенность новеллы, в которой зрители познакомятся в центральной роли Салме с совсем еще молодой исполнительницей, непрофессиональной актрисой Вийу Хярм. Работа Л. Лайус с В. Хярм заслуживает серьезной похвалы; она добилась от Хярм не только удивительной естественности чувств и достоверности поведения Салме; актриса на редкость убедительно передает серьезные сдвиги в психологии своей героини, преодоление страха, острое ощущение моральной ответственности за судьбу русского военнопленного. Именно игра Вийу Хярм и та обстановка внутреннего беспокойства — выдержит ли экзамен на зрелость совсем молоденькая женщина?— и сообщает то напряжение картине, которое заставляет смотреть ее с неостывающим интересом.

Правда, от партнера В. Хярм — талантливого ленинградского артиста К. Лаврова — можно было ожидать большего накала чувств, большей глубины характера. Если В. Хярм в сцену неожиданной встречи с русским солдатом принесла все тревожное беспокойство за ребенка, за мужа, за дом, словом, за то счастье, которое она имеет, то К. Лавров в своем исполнении оказался слишком уж сдержан-

ным и лаконичным. В его рассказе Салме, в эпизоде обыска, не ощущаешь недавнего ужаса лагерной жизни, не чувствуешь нависшей угрозы смерти — а ведь тогда еще сильнее и мужественнее выглядел бы смелый поступок молодой эстонки, укрывшей неизвестного солдата.

Лейда Лайус сделала хороший, талантливый фильм. Однако посмотреть его можно только в стенах киностудии, хотя прошло уже немало времени со дня выпуска картины. Прокат показывает зрителям только полнометражные ленты. Чтобы отдать фильм на «суд народный», Лайус, очевидно, придется снять вторую новеллу — продолжение первой. Тогда прокатчики будут удовлетворены — получится «нормальный», полуторачасовой фильм.

«Шаг вперед» — писал о «Парнях из одной деревни» И. Козенкраниус. «Ледоход» и «С вечера до утра» — новые поступательные шаги «Таллинфильма», не всегда твердые и уверенные, но ведущие к тем высотам, которые штурмуют молодые эстонские кинематографисты. В этом походе особенно важна дружеская поддержка всего коллектива, взыскательное, но объективное отношение критики. Вот почему мне кажется несправедливо суровой статья Э. Хейма о фильме «Ледоход», опубликованная в газете «Сирп я вазар» под названием, звучащим как приговор картине: «Иллюстративность — враг искусства». Автор во многом довольно точно определил и некоторые слабые стороны фильма, но за ними не сумел увидеть то хорошее, ценное и самобытное, что принесла на экран работа Хинта, Борщаговского, Кийска и Моцкуса. А этого нельзя не замечать, особенно в то время, когда киноискусство республики начинает завоевывать верные позиции, занимает новые рубежи, когда бьется пульс творчества.



«Ледоход». Х. Лаур—Лаутрикиви (слева), С. Арби—Линда

Бор. МЕДВЕДЕВ

По поводу одного «личного дела»...

Это «личное дело», которое как бы страницу за страницей перелистывают на наших глазах кинематографисты ГДР, хранится в одном из сейфов в Берлине. На его обложке аккуратным канцелярским почерком выведено: «1924» (год, когда оно было начато) и фамилия: «Глобке». Короткие служебные записи в этом деле и определяют движение сюжета нового фильма телевидения ГДР «Операция «Йот»*, в дни демонстрации которого по совести стоило бы вместо традиционного объявления: «Дети до 16 лет...» предупреждать: «Те, кто не абсолютно уверен в своей нервной системе...»

Хотя к чему так беспокоиться о зрителе — только наблюдателе событий давно минувших лет, если участники и исполнители всего того, что проходит за эти полтора часа на экране, сохранили не только нервную систему, но и спокойствие духа и даже «честное имя».

Иначе разве смог бы доктор Глобке исполнять в правительстве Конрада Аденауэра такую ответственную должность, как статс-секретарь, без пометки которого престарелый канцлер не берет в руки ни одной бумаги? Разве мог бы он так приветливо, чистосердечно и оптимистически улыбаться, как улыбается нам статс-секретарь с экрана на одном из недавних правительственных приемов, или с таким достоинством и в то же время с такой подкупающей простотой следовать к своей машине, дверцу которой предупредительно распахивает уже его личный секретарь.

Случилось так, что этот фильм появился на столичных экранах как раз в те дни, когда в восьмом номере журнала «Иностранная литература» была опубликована переписка бывшего американского летчика

* Режиссер Вальтер Хейновски. Производство киностудии немецкого телевидения, ГДР.

«героя Хиросимы» Клода Изерли и венского писателя-философа Гюнтера Андерса.

«Ответственность» — так озаглавлены эти материалы. С такой же долей справедливости их можно было бы обозначить другим словом: «Совесть».

«Неумолимая и неусыпная», по выражению Андерса, совесть уже семнадцатый год не дает покоя Клоду Изерли: днем летчика преследуют крики раненых в Хиросиме, ночью в его сны вторгаются тени погибших.

Возможно ли человеку чувствовать себя виновным в 200 тысячах смертей? Это — нонсенс. Это — странность. Это — ненормальность. Недаром вчерашнему «национальному герою» США было предложено стать «добровольным пациентом» военного госпиталя для душевнобольных в Уэйко, откуда к Гюнтеру Андерсу в Вену и стали приходить эти письма здраво и честно мыслящего человека.

Но вернемся к «операции «Йот». Не ищите ее планов, карт и схем в выходящих одна за другой историях второй мировой войны. Их там нет. При исполнении этой продуманной до мельчайших деталей и оставившей шесть миллионов трупов операции не гремели орудия, не зачитывались перед строем боевые приказы, не поднимались в атаку войска. Рейсхфюреру СС Гиммлеру «было угодно» *, чтобы нигде и ни в коем случае не упоминалось о ней, точнее «об особом обращении с евреями» **, как было дипломатически заявлено на секретном совещании на Гроссен-Ванзее «по поводу окончательного решения еврейского вопроса» ***.

Совещание, состоявшееся 20 января 1942 года, так сказать, увенчало серию явных и тайных расовых законов, в создании которых не последняя роль принадлежала доктору Глобке.

Известно, что сразу же после обнародования расовых нюрнбергских законов 1935 года около двух тысяч человек покончили самоубийством. Это кладбище жертв доктора Глобке с леденящей медлительностью проходит перед нами на экране.

Однако при чем здесь доктор Глобке — правовед, теоретик, сотрудник министерства внутренних дел?

Начиная с 1924 года он всегда был лишь чиновником, исполнительным чиновником, чиновником-исполнителем. Не более и не менее. Он всегда в назначенный час являлся в должность и в назначенный же час уходил, если, конечно, не было указания или необходимости задержаться долее обычного. А к порученному делу он с младых ногтей привык относиться со всей ответственностью — можно ведь и так понимать это слово. В служебном, в чиновничьем а не человеческом смысле. Недаром же на оборотной стороне своего альбома марок он, как в этом нам помогает убедиться фильм, задумчиво набрасывал в часы досуга очередные параграфы нюрнбергских законов.

Мне не доводилось ни читать, ни слышать тех объяснений доктора Глобке, которые позволили его шефу Конраду Аденауэру во всеуслышание заявить, что он больше не имеет никаких претензий к своему статс-секретарю, но в оставшемся без ответа письме Гюнтера Андерса американскому президенту Джону Кеннеди по делу Изерли мне особенно запомнилось одно место — те строки, где венский философ говорит о таком популярном в последнее время аргументе защиты, как «незнание».

«Этими словами «я ведь только выполнял приказ» пытались оправдаться все сотрудники аппарата уничтожения, и слишком зловеще напоминают эти слова приводимое ныне всей мировой печатью заявление Эйхмана: «По сути я был только винтиком машины, выполнявшей указания и приказы империи. Я вовсе не убийца и не народоубийца».

Да в том-то и дело, что Изерли не близнец Эйхмана, а его великий, отрадный для нас антипод. Он не оправдывает бессовестности механическим повиновением приказу, а, наоборот, видит в механическом повиновении приказу величайшую угрозу совести. Так схватывает он самую суть главной нравственной проблемы современности» *.

Создатели фильма, проделавшие гигантскую подготовительную работу, не получили, разумеется, возможности увидеть доктора Глобке, так сказать, при закрытых дверях и показать, как наедине с собой, сдернув дежурную улыбку, решал для себя этот образцовый чиновник «главную нравственную проблему современности», как он превращался, точнее, как превращали его в «винтик машины».

Надо ли удивляться, что подобных кино- или письменных признаний не сохранилось? Но зато есть свидетельство того, как проделывал эту манипуляцию другой «чиновник смерти» — Адольф Эйхман. Об этом рассказывал на Нюрнбергском процессе его соратник — гауптштурмфюрер СС Дитер Вислицени: «Я знаю, что Эйхман очень предусмотрительно обращался со всеми документами, касавшимися его особых поручений. Он был во всех отношениях настоящим бюрократом. О каждом совещании со своим начальником он составлял памятную записку, он часто повторял мне, что самое главное состоит в том, чтобы все санкционировалось сверху... и всегда старался, чтобы ответственность за все его мероприятия несли его начальники» **.

Авторы фильма как бы соединяют знаком равен-

* «СС в действии», Изд. иностранной литературы, М., 1960, стр. 156.
** Там же, стр. 156.
*** Там же, стр. 147.

* «Иностранная литература», 1962, № 8, стр. 231.
** «Нюрнбергский процесс», т. II, стр. 25.

ства имена: Эйхман и Глобке. Они для них, пользуясь терминологией Гюнтера Андерса, близнецы. И сияющая традиционным благодушием физиономия Глобке вдруг превращается на экране в зловеще-тонкогубое лицо Адольфа Эйхмана, а сквозь мирно лежащую на полке министерскую фуражку Глобке вдруг проступает гестаповский головной убор, обладатель которого, несомненно, оберштурмбаннфюрер СС Адольф Эйхман. И фотография Глобке в служебном кабинете решительно движется на экране навстречу своему двойнику — точно такому же фото Эйхмана, столь же трудолюбиво и неустанно восседающему за таким же аккуратным рабочим столом.

Итак, в руках авторов фильма не оказалось кадров, показывающих Глобке непосредственно в «деле», да и какое это «дело» — писать бумаги. Но режиссер Вальтер Хейновски дает нам возможность ощутить всю подлость и низость его неусыпных трудов на пользу «Третьего рейха». Идет лента немецкой хроники тридцатых годов: по улице движутся люди, и вдруг у ног одного из них словно взрывается параграф пять (самый варварский из параграфов нюрнбергских законов), и человек, по воле режиссера, вдруг как бы спотыкается о него, оступается на полном ходу, каменеет. И точно так же взрывается этот зловещий «параграф пять» в кучке белоголовых мальчишек, затеявших какую-то игру на тротуаре, и снова один из них, как бы окаменев, застывает в своей вдруг ставшей нелепой позе. А «параграф пять» уже взорвался в колыбели, остановив улыбку на лице одного из младенцев, едва ли с месяц появившихся на свет...

Создатели фильма не стремятся «представить» нам всех руководителей и исполнителей «операции «Йот», их цель — документальный рассказ о карьере доктора Глобке, чему немало способствует его «личное дело», столь опрометчиво оставленное в Берлине, в ГДР. Авторы не скрывают своих чувств к объекту рассказа, и это придает фильму публицистичность. И хотя здесь нет особых киনооткрытий и картина по своим приемам и материалу напоминает многие из уже виденных фильмов такого рода, «Операция «Йот» не одного человека в зале заставит задуматься о прошлом и о будущем.

А. ИНОВЕРЦЕВА

Одиссей, его жена и немного теории

Бой и кораблекрушения. Пылают декорации. Мускулистый Одиссей шикарно сбрасывает в море пламени статую Посейдона. В дальнейшем нам показывают драматические последствия этого святотатства. Показывают также (и особо выделяют словесно) силу человеческого разума, отрицающего власть богов. Тут, правда, возникает некоторая сюжетная неувязка: по сюжету боги реально существуют и игнорировать этот факт как бы и глупо. Тем не менее Одиссей ведет себя по отношению к Посейдону вызывающе — всякий раз, как отчаливает от берега, говорит ему гадости. В ответ, естественно, буря.

Центральное место в фильме занимают приключения на острове циклопа Полифема. Трудно обещать точность в описаниях: в памяти происходит мучительное наложение. Незадолго до «Странствий Одиссея» было «Седьмое путешествие Синдбада»: тоже остров, тоже гигантские следы на песке, по отношению к которым приезжие моряки ведут себя крайне легкомысленно, а затем однотипные злодейства равно одноглазых владельцев острова. И приятное в нашем зрелом возрасте детское желание постичь, что у циклопа внутри. Главное, как устроено, что он моргает. Подумать только, настоящий живой глаз посредине лба — и моргает.

Под названием «Странствия Одиссея» на советский экран выпущен фильм «Улисс». Фильм производства пятьдесят четвертого года. Режиссер Марио Камерини. Но и дата и режиссер тут не имеют никакого принципиального значения. Кстати, у нас на печатных афишах постановщик фигурировал как Камелине. Вообще-то его фамилия все-таки Камерини. У нас его знают по картине «Мечты на дорогах». Это заметное лицо в истории итальянского экрана, мастер со своим стилем и со своей темой (в книгах по кино вошло в традицию называть его заальпийским Рене Клером)... Но все это, повторим, не имеет принципиального значения.

В «Мечтах на дорогах» Камерини занимается искусством. В «Странствиях Одиссея» он занимается чем-то другим. Подчеркнем: не чем-то худшим, а просто чем-то другим. Ведь можно же себе представить, что режиссер кино имеет наряду со своей профессией художника еще какое-то занятие. Вот Жан Габен имеет поместье и ведет рацио-

нальное хозяйство. То, какими агрономическими новшествами он там увлекается и как там насчет лактации,— его актерской работы не касается. Так же безотносительна к художественному методу режиссера Камерини его практика экранного возделывания Гомера.

«Мечты на дорогах» — произведение искусства; не шедевр, не событие, но объективно — произведение искусства. А «Странствия Одиссея» — это не искусство. Что-то другое.

Когда написано: «Странствия Одиссея» — это не искусство»,— не надо читать эту фразу с интонацией гневной, разоблачительной, язвительной. Произнесем эту фразу с интонацией теоретической.

Ничего нет проще, как доказать художественную несостоятельность фильма. Показать его несоответствие нормам высокого киноискусства. Правомочны все упреки, которые всегда повторяются при встрече с такими картинами: превращение эпоса в мелодраму, нахальное обращение с археологией, подчинение Гомера штампам Голливуда (классический принцип «а в то время, как...»: Одиссей потерял память и не может вспомнить, кто он, куда держит путь... а в это время женихи осаждают Пенелопу...; Одиссей кое-что начал припоминать... а в это время Пенелопа уже изверилась в его возвращении, почти дозрела до согласия на новый брак...; Одиссей — какая радость! — вспомнил, как его зовут... а в это время ночной порой создатели фильма наводят тень на бессмертно доброе имя его супруги. Вот тебе и Пенелопа: мужское великолепие одного из женихов заставляет ее выйти из многолетнего равновесия духа...).

Да, все очевидно. Можно обоснованно вздыхать над эстетическим падением Камерини. Можно удивиться, что в роли неотразимо грубого жениха показывает свои убедительные мышцы актер Антони Куинн, которого мы готовы были счесть гениальным в «Дороге» Феллини (к слову сказать, «Дорогу» и «Улисса» выпустила в один и тот же год одна и та же фирма...). Можно бросить в лицо всем, кто причастен к «Улиссу»: «Это не искусство!..» Но можно и услышать в ответ спокойное: «Да, не искусство. Успокойтесь: действительно, не искусство».

И тогда все поворачивается.

Мы недавно получили возможность прочесть теоретические труды Рудольфа Арнхейма. Труды давние. Первые страницы — длинное, логичное, дотошное доказательство того, что кино имеет основания именоваться искусством. Эти страницы воспринимаются или как дань далекому времени, когда книга писалась, или как излишества ученой фундаментальности автора. Что же так пространно доказывать, когда все доказано: кино, конечно, искусство.

А в русских работах за последнее время несколько раз, как пример исторической непрозорливости, приводилась статья Корнея Чуковского, в которой он лет пятьдесят назад доказывал, что кино — зрелище, но не искусство и искусством не станет.

И все-таки.

Да, развилось киноискусство. Огромное, сложное, великолепное. Принимающее участие в борьбе идей. Давшее уже великие эстетические свершения.

Но раз навсегда восхитившись возникновением киноискусства, мы словно не желаем видеть, что рядом с ним существует — и по своим собственным законам развивается — «кино-не-искусство».

Чаще всего его называют «коммерческим кино». В эстетике этот термин не проанализирован и не закреплен, а в критике — он расхожий. «Коммерческое кино» — это еще и бранное слово, оскорбление, бросаемое противнику в споре. Дескать, NN занялся коммерческим кино. — От такого слышу!.. Но если освободить слово от свойств обидного ярлыка? Если подумать о его эстетическом содержании?

«Кино-не-искусство» реально существует. Его много. Количественно оно, вероятно, преобладает.

Художественный потенциал его близок нулю. Идейный тоже. Но это зрелище. Это забава. Это способ времяпрепровождения, безусловно не лишенный приятности. Эстетикам, вероятно, было бы интересно разобраться, как в «кино-не-искусстве» используются те же строительные материалы, что и в настоящем киноискусстве. Тут всегда присутствует сюжет. Тут бывает актерское перевоплощение. Что до изобразительных решений, они почти без исключений бывают конфузно плохи.

Впрочем, что значит тут — плохо? У этого «не-искусства» есть своя шкала оценок. Свои «хорошо» и «плохо»; свои провалы и достижения. Скажем, «Седьмое путешествие Синдбада» — по внутренней шкале «не-искусства» — тянет в лучшем случае на тройку. «Странствия Одиссея» — выше баллом. А есть и шедевры. При всем том, что эти шедевры тоже вызывают критическое негодование, если их рассматривать с позиций строго эстетических. (Их, как правило, рассматривают в печати именно с этих позиций. И всякий раз возникает жестокое несогласие между возмущением критики и удовольствием зрительного зала.)

Вообще-то принято считать, что существует просто хорошее, настоящее искусство кино — и искусство плохое, низшего сорта, для потребителей рангом ниже. Но оставшись при этом мнении, мы не решим самого главного вопроса: почему «плохое искусство» имеет такой великолепный сбыт? Ведь людям в конце концов свойственно тяготение к хорошему. Тем более тут даже нет разницы в цене: билеты стоят одинаково.

Может быть, все дело упирается в проблему вкуса? Но вот что занимательно: между «плохими» и «хорошими» фильмами нет конкуренции. Фирма «Дино Де Лаурентис» получила равно хорошую прибыль и от «Дороги» Феллини и от «Странствий Одиссея», которые вышли на экран одновременно.

Можно, конечно, воображать себе многомиллионную аудиторию, разделенную внутренним рубежом: лучшая часть у нас ходит на «Балладу о солдате» и «Голый остров», а другая доросла только до историй с моргающими циклопами. Остается ее воспитывать.

Давайте все же учтем простую, статистически удостоверяемую вещь: на «Балладу» и на «Странствия Одиссея» ходят одни и те же люди. Но ходят за разным. Как ради разных ощущений один и тот же человек (кстати говоря, самый интеллигентный, самый «высоколобый») может взять почитать Льва Толстого или «Медную пуговицу».

Не то чтобы какие-то странные скачки и прихоти вкуса — желание отведать дрянцо после пиршественных яств. Просто, по-видимому, у человека существует не только потребность в искусстве, но и потребность в «не-искусстве» (воспользуемся этой самодельной словесной конструкцией, пока эстетика не предложила иного определения).

Опасность видится не в существовании этой потребности. Ну что ж, она несомненно существует, бывает большей или меньшей. Да, человеку иногда хочется развлечения — самого простого, ничего от него не требующего. Ему хочется иметь занимательное чтение (если слово «чтиво» слишком обидно). Нельзя же себе представить, что человек, у которого возникло законное желание приятно отдохнуть, будет вам благодарен, если вы ему рекомендуете посмотреть, скажем, «Иваново детство». Фильм великолепен, но смотреть его — это не отдых.

Эстетическая потребность существует одновременно с потребностью в «не-искусстве». Опасность возникает только тогда, когда эти две потребности начинают путать. Начинают путать и те, кто делает искусство, и те, кто потребляет его.

Когда человек отправляется в театр, он знает, что идет не на футбол. Потребность в спорте он не воспринимает как потребность в искусстве.

Это очень хорошо, что айс-ревю показывают во Дворце спорта в Лужниках и не приспосабливают под показы сцену Большого театра, обеспечив ее искусственным льдом (что, вероятно, при современной технике было бы вполне возможно). Всему свое место.

В кинематографе этого раздельного проживания нету. На всяком фильме, который не документальный, пишут: «художественный». А ведь это неправда.

Произведения киноискусства и «кино-не-искусства» демонстрируются в одних и тех же помещениях, одинаково проецируются на экран, даже исполнители могут быть одни и те же. И вот человек, который, так сказать, хочет на футбол, приходит в театр, убежденный, что между сценой и стадионом нет разницы. Происходит путаница в осознании своих потребностей. Причем спутавший нередко бывает обидчив и агрессивен. Он хотел отдохнуть и не отдохнул. Художники его не удовлетворили. И он за это считает их бездарностями. Тех, кто помог ему отдохнуть, он считает талантами. (Бывает и наоборот. Человек хотел встречи с искусством. А ему предложили времяпрепровождение. Он тоже в обиде. Он тоже говорит о бездарности. А те, кто его не удовлетворил, в своем ремесле, может быть, совсем не бездарны...)

Дело не в том, чтобы втолковать мало знающим, что Лев Толстой выше «Медной пуговицы». Дело в том, чтобы раз и навсегда стало ясно: это несопоставимо. Километры и миллиграммы. Толстым нельзя побить детектив; потребность эстетическая, как щедро ее ни удовлетворять, никогда не исключит потребности в умственном отдыхе. Весь ужас в том, что есть читатель (многочисленный), который не читает Толстого из-за его несходства с «Медной пуговицей»: он считает «Пуговицу» литературой и ждет от литературы тех впечатлений, к которым она его приучила. Лев Толстой этих впечатлений не дает. Произведения подлинного искусства кажутся уже плохи в силу своего несходства с шедеврами «не-искусства». Толстого, конечно, никто не обругает. А новый великолепный фильм — запросто...

Так что ж тут делать, действительно?..

В одном из польских городов есть кинотеатр — как бывают специализированные магазины — с ясным названием: «Театр хороших фильмов». Слово «хорошие» надо бы заменить; но и слово «художественные» так обезличено...

Всерьез. Если бы можно было так разделить. Где искусство и где «не-искусство». Разделить теоретически и организационно. И даже территориально. Без взаимных обид. Без дискриминации. Хочешь приятностей — иди, скажем, в зал «Ландыш». Хочешь искусства — есть и такие адреса. Только нужно (необходимо!), чтобы кинозритель точно знал, куда и зачем он идет.

В. ШИТОВА

Девять фильмов одного года[1]

Но почему же именно девять, а, скажем, не десять или не семь? Может быть, и десять, и семь. И даже в десять раз больше. Существо разговора не изменилось бы. Может быть, только еще огорчительнее стала бы его интонация. Потому что отнюдь не желанием кого-то уязвить, над кем-то посмеяться, кому-то сказать недобрые слова продиктована эта статья. Смысл и цель ее — показать обидный, недопустимый разрыв, который, увы, сейчас существует между тем, что хотят видеть на киноэкране зрители, и той продукцией, которая еще так часто им предлагается.

●

Фильм первый. Он называется «Двенадцать спутников». Поставил его на студии «Арменфильм» режиссер Э. Карамян. Сценарий М. Овчинникова и М. Шатиряна по пьесе Н. Шундика того же названия. Она в свое время ставилась, но прошла незаметно. Пьесе была предпослана общая ремарка: «действие происходит в наши дни», а вышла эта пьеса к пятьдесят шестому году. Герои «Двенадцати спутников» попадали в воздушную катастрофу над дальневосточной тайгой...

Сейчас фильм начинается с того, что макет самолета трагически разбивается о макет Кавказского хребта. Время действия — шестьдесят второй год: поскольку никак не оговорено, что это не шестьдесят второй... Итак, макет самолета разбился. Долгий план: люди, стоящие в скорбном молчании над свежевыложенной из каменных обломков пирамидой, на которую положена фуражка летчика гражданского воздушного флота. Суровая ситуация: люди оказались наедине с жестокой, враждебной природой, предоставленные сами себе.

Что ж, ситуация столь же не нова в искусстве, сколь и вечна. Искусство всегда будет испытывать острый интерес к таким вот из столетия в столетие неизменным условиям взаимодействия характеров. Натиск стихии, вынужденная замкнутость людей в угрожаемых обстоятельствах — скажем, пленных перед расстрелом или вот таких случайных спутников, запертых в ледяной теснине,— естественный страх смерти, инстинкт самосохранения — это как бы постоянные величины, в соотношении с постоянством, с неизменностью которых и выясняется «переменная величина»: выясняется ценность характера человека и, главное, его новые исторические качества. И, разумеется, его личность. Только в этом интерес.

Вечная ситуация нуждается в точнейшей — до дня! — датировке. Иначе она с неизбежностью порождает банальность.

Фильм «Двенадцать спутников» — еще одно подтверждение такой неизбежности. По существу дела время действия никого из тех, кто — пусть с некоторыми, мы бы сказали, чисто механическими и в общем-то случайными изменениями — приноравливал пьесу Шундика к армянскому экрану, не интересовало. Была проявлена известная забота о смене национального колорита. Герои получили армянские имена, морской зверобой превратился в горца, тюлений и китовый жир был преобразован в бастурму. Менять тюлений жир на бастурму, конечно, не грех. Но с той же легкостью сменять дату 1955 на 1962 рискованно.

Впрочем, как бы читатель нашей статьи часом не подумал, будто «Двенадцать спутников» в своем первозданном драматургическом виде были отмечены мощной, неизгладимой печатью времени. Не были они этим отмечены. Что и определило удобство всех их превращений.

Во взаимодействие с постоянными величинами — стихия и т. д.— вступили столь же постоянные величины — штампы. Персонифицированные штампы. Это тот случай, когда из перечня действующих лиц наметанному глазу сразу становится ясно буквально все. Вот трое молодых русских инженеров. Если

[1] *В порядке обсуждения.*

мы вам скажем, что это одна девушка и двое мужчин, из которых Володя неказист, чудаковат, долговяз и ходит в очках, в то время как второй, Игорь, носит одежду модного покроя, очень недурен и красиво говорит,— то неужели же для вас будет открытием, что Володя окажется молодцом, а Игорь после индивидуалистического бунта позорно ретируется, умыкнув две банки сардин. Ясно также, что девушка тяжело переживет разочарование в любимом и научится ценить скрытые достоинства мужчины.

Пожилая учительница? Воплощение нравственной умудренности: она охотно всем объясняет, как должно жить.

Старый Хачатур? Вас сначала поведут по ложному следу и предложат заподозрить: уж не носитель ли он частнособственнических крестьянских пережитков, уж не собирается ли он в одиночку съесть не сданную в общий котел ту самую бастурму? Но вы не дадите себя провести и уверенно зачислите Хачатура в носители народного опыта. А бастурму потом он отдаст в самый нужный момент, который заранее предвидел.

Жора из уголовных, который говорит, что «завязал», и поет Окуджаву; ответственный работник и его мещанка-жена: среди ледников он раскаивается в своей бюрократической оторванности от жизни простых людей, она осознает тщету беготни по комиссионкам...

Наконец, человек с портфелем, он же носитель недоверия к людям в должности инспектора по кадрам. Ему предстоит саморазоблачиться, это ясно с самого начала. Так и происходит в момент, когда выросший в традициях культа личности кадровик оскорбляет бывшего уголовника Жору подозрением, не украл ли тот шоколадку.

Все это штампы общественных характеристик. Есть в картине «Двенадцать спутников» и лирические штампы. О любовном треугольнике инженеров уже сказано. Есть также пилот Тигран, занятый личной драмой: от него ушла жена. На чувство же стюардессы он пока еще не может ответить. Она для него дитя, он зовет ее Кнопкой и на ночевке укладывается рядом с ней, по-отечески укутав ее кожанкой.

Но вот что явствует из многих и довольно долголетних наблюдений. Можно из фильма в фильм проваливать и вульгаризировать «тему любви». Это ни у кого не отбивает охоты вновь обращаться к ней, это не отрезает возможности того, что в конце концов что-то выйдет — настоящее. Но однажды проваленная, вульгаризированная экраном общественная проблема компрометируется просто трагически. Неизвестно, сколько должно пройти времени, чтобы к ней можно было вернуться снова,— и это при том, что самая-то проблема не ждет, не может ждать, так или иначе она снимается с повестки дня.

Именно таким образом во множестве произведений уровня «Двенадцати спутников» успели подхватить— и тут же уронить — так называемую тему «доверия к человеку». (Приходится уже говорить «так называемая»: само определение затрепали вконец...) Подхватить — чтобы уронить... Попробуйте после всех несерьезных, поспешных, наконец, недаровитых «художественных откликов» на тему доверия ждать настоящих произведений на эту тему. Место намертво затоптано. В этом общественный урон. Потому что действительно же нужно, чтобы искусство об этом сказало. Но нужно, чтобы об этом сказало искусство.

Фильм «Двенадцать спутников» — не халтура. При этом он вопиющ. Вопиюща та исправность, с какой все без исключения актеры докладывают порученный им штамп. Штампу не бывает тепло или холодно, больно или страшно, поэтому в фильме нет хотя бы правды физического самочувствия героев. Вопиюще отсутствие кинозрения и у режиссера и у оператора; их работа больше всего похожа на плохо отснятый фильм-спектакль. Вопиюще картонное естество этих гор, пещер, увешанных не то сосульками, не то сталактитами, которые качаются от неосторожных прикосновений. Со времен «Кабинета доктора Калигари» не припомнишь декораций, столь явных, как декорации,— с той небольшой разницей, что в «Калигари» это входило в творческие намерения, эта ненатуральность определялась сутью замысла, а у Э. Карамяна наоборот. Борьба человека с дикой природой имеет место в таком оголтелом павильоне, что только руками разведешь...

Пусть поверят нам читатели и авторы фильма. Это очень неприятно — писать все то, что нам пришлось написать. Обижать людей. Но что же тут делать? Ведь горько же, когда такую замечательную, ярчайшую национальную культуру, как культура Армении, в области кино сегодня представляет фильм подобного уровня. Живопись Сарьяна, музыка Хачатуряна — и «Двенадцать спутников»... Ну разве это совместимо?

●

Фильм второй. Киевская студия имени Александра Довженко показывает комедию «С днем рождения». Авторы сценария М. Донцов, М. Маевская, А. Маслюков; Маевская и Маслюков — постановщики. Время действия — тоже наши дни. После сурового драматизма «Двенадцати спутников» экран захлестывает море молодого смеха. Комедия, комедия и еще раз комедия! Милиционер поет куплеты—

его играет М. Пуговкин — это очень приятно. Идет ожесточенно шутливая баталия между только что назначенным начальником цеха юным не по должности Сергеем и подчиненными ему сверстниками и сверстницами. Фейерверк шуток, которым осыпают Сергея «неподдающиеся». Густой слой сажи на физиономии начальника. При этом начальник проявляет незлобивость, чувство юмора, а главное, доказывает свое рабочее превосходство. Затем начинается приобщение к труду избалованной дочки директора. Она приходит в цех на каблуках-шпильках, терпит поражение в единоборстве с ножницами для резки металла. Затем в действие врывается мещанка-мама в пышной шляпе. Потом взявшаяся за домашнее хозяйство в доме Сергея избалованная Лиза устраивает потоп, подключив пылесос к водопроводу, и подобие пожара, начадив на весь квартал курицей, которую она поставила жарить чуть ли не в перьях.

Режиссеры обыгрывают комические возможности заводской техники: уборщица истошно орет, когда переставший повиноваться ей автокар, как танк, ломит вперед; главный весельчак по фамилии Цыбулькин спасается от фарсовой погони за ним, взлетая к стеклянному потолку цеха на крюке подъемного устройства; тот же крюк используется еще раз, когда дружные заводские ребята решают исцелить от страха перед механизацией новенькую работницу, напуганную в детстве велосипедом: ее кладут на пол, держат за руки и за ноги, на визжащую девчушку мчится на велосипеде все тот же Цыбулькин, того гляди наедет, но тут его с велосипедом подхватывает кран и аккуратнейшим образом переносит через лежащую.

...А начинается эта картина знакомой, родимой панорамой служебного кабинета, где много света и много телефонов. И за хорошим столом сидит хороший актер В. Меркурьев, который играет здесь директора завода. От деловито-отеческого разговора с Сергеем, которого он смело выдвигает, директора Громова отрывает вызов из Праги. Большой завод, большое хозяйство, добрые беспокойства. А литейный, понимаешь, опять не справляется, и с кокилем трудности... Это, конечно, не картина реальной жизни завода — это набор опознавательных штампов. Все так же привычно и стерто, как легкомысленная девица, перевоспитанная в трудовом коллективе, и мещанка-мама с ее опознавательно скандальной интонацией.

Хотелось бы узнать, как отвечают авторы фильма на самый общераспространенный репортерский вопрос: «чему посвящена ваша картина?» Если они отвечают: «Мы хотели рассказать о том, как в бурном кипении заводских будней естественно рождается что-то новое и молодое, как сплачивается коллектив, вырастающий до бригады коммунистического труда»,— им приходится возразить: да, но ведь на экране совсем не то. Для такой заявки все слишком несерьезно. Просто неправдиво. Условно это все как-то.

Но, может быть, они отвечают: «Нам хотелось создать веселое, комическое зрелище, пошутить вместе с героями-шутниками, покуролесить с ними, наконец... Условность? Мы шли на эту условность! Пусть милиционер поет куплеты, пусть летают под потолком велосипеды, пусть лезут на своих замечательных быстрых лестницах серьезные пожарные, готовые спасать из огня женщин и детей, в то время как их ждет только обугленная курица». Опять приходится возражать: для условной фарсовой комедии в традициях, скажем, «Веселых ребят» все это чересчур многозначительно, громоздко, лишено грации.

Смешное перестает быть смешным и выглядит натянуто и нелепо еще и потому, что фильм не имеет единой стилистической тональности. Он и не может ее иметь: стилистическое единство реально только в том случае, если есть четкий замысел, если оговорены и соблюдены условия игры. Между искусством и зрителем всегда имеется та или иная договоренность. Можно договориться, скажем, о том, что жизнь предстанет в произведении в формах самой жизни. Можно договориться о гротеске, о фарсовой или фантастической преображенности. Можно так. Но нельзя безнаказанно по ходу дела путать условия договора. Нельзя, к примеру, вот такого Цыбулькина, в общем-то абсолютно условного затейника, потом переодевать в черный костюм и заставлять его серьезно и патетически произносить серьезные и патетические фразы, требуя при этом серьезного и патетического отношения зрителя. А в финале от нас требуют именно такого отношения. Фильм кончается на очень высокой ноте. Звучит мотив будущего. Герои торжественны. Герои стали серьезны. Комедия обломилась и на месте слома срослась с каким-то другим жанром.

Вернее, ее, комедию, обломили нарочно и обламывали много раз, прослаивая трюковые сцены эпизодами-напоминаниями о том, что шутки шутками, а вообще-то это есть картина жизни завода.

Фильму так же не хватает верности стиля, как и верности традиции. Мы не случайно вспомнили тут «Веселых ребят». В какой-то мере генеалогия картины «С днем рождения» восходит к Александрову. Скажем так: все сколько-нибудь хорошее, забавное, что тут есть, связано с находками Александрова. Со школой Александрова.

Понятие школы — это отличное понятие. Художник школы Рембрандта — чем плохо? Да, есть

мастера, которые открывают направление (для этого не обязательно иметь гений Рембрандта), и есть мастера, которые в этом направлении идут. Только идти надо сознательно. Последовательно. Право, так лучше. Если бы те же самые Маевская и Маслюков сделали трюковую, забавную — откровенно трюковую, откровенно забавную — комедию в старой доброй манере Александрова, если бы они хорошенько поучились бы у тех же «Веселых ребят» культуре шутки, безоглядности веселья, художественному легкомыслию, наконец, как учился всем этим качествам, скажем, Чулюкин...

А впрочем, что там гадать — если бы, если бы...

●

Фильм третий. «Исповедь». Авторы сценария Н. Рожков и М. Канюка. Постановщик В. Воронин. Одесская студия.

Здесь мы в первый раз по ходу наших с вами просмотров встречаемся с талантливым проявлением личности актера. Е. Тетерину не так уж просторно в пределах образа церковного художника Дмитрия Благова, переживающего драму позднего прозрения, — образа, вообще-то говоря, написанного не столь уж мастерской сценарной кистью. Но его Благов — живой, реальный человек.

Что значит реальный? Это прежде всего значит единственный. А если единственный — то, стало быть, впервые возникший. Может быть, сделано Тетериным не так уж много и сделанное не так уж крупно, но сделано впервые. А вот остальное в добротном, полезном фильме «Исповедь» — словно бы не впервые, хотя тут нет никаких моментов, когда хочется хватать за руку и кричать, как нет и эталонной штампованности на манер «Двенадцати спутников». Там штамп, так сказать, кристалличен. Коллекционен. Если бы можно было сделать выставку штампов киноперсонажей 50—60-х годов, то фильму «Двенадцать спутников» надо было дать отдельный зал. В «Исповеди» же просто все затянуто пепельной пеленой вторичности.

Обидно чувствовать себя этим долгобородым Бен-Акибой, который только и знает повторять: «и это уже бывало». Но ведь бывало же! Знакомо же...

Дело тут в не том, что буквально каждый кадр фильма воспринимается безразлично-усталым от сотен и сотен подобных кадров глазом. И не в том, что в сюжете картины есть какая-то привычная покатость, по мягкому, почти невидному наклону которой люди и события стекают, куда им положено стекать.

Бог ты мой (позволим себе такое восклицание в рассказе об антирелигиозном фильме), не о такой первичности здесь тоскуешь, чтобы реки потекли вспять и чтобы все было как-то наоборот! Это была бы только вторичность навыворот, с которой, к слову говоря, в последнее время не так уже редко приходится встречаться. Здесь просто имеется в виду количество свежей информации, как назвали бы это кибернетики.

В бога верить не надо? — не надо. В семинарию поступать молодому, здоровому парню глупо? — глупо. Молодую жизнь губить жалко? — жалко. Раскаяться, что пошел в жизни неверным путем, лучше поздно, чем никогда? — лучше.

Нам возразят, что этаким ироническим манером можно пересказать хоть «Гамлета»: невесту доводить до сумасшествия плохо? — плохо. Выходить снова замуж, не износив башмаков, не морально?— не морально... Хорошо. Не будем ироничны. Но все-таки в фильме «Исповедь» нет, так сказать, своего монолога «Быть или не быть», нет ничего, что выходило бы за пределы таких вот сентенций. И если мы были несколько насмешливы, перечисляя эти сентенции, то в оправдание нам то, что, кроме них, из фильма «Исповедь» нечего извлечь, если говорить о мыслях.

Но к богатству мысли авторы картины вроде бы и не стремились. По-видимому, хотели добиться прежде всего непосредственности эмоционального воздействия и рассчитывали на зрителя не очень искушенного, должно быть, больше всего на верующих, которые и в кино-то ходят пореже других. Для этого контрасты света и тени, угрюмых давящих церковных сводов и хрустальных гимнастических залов, ритуальной окоченелости движений церковников и свободной девичьей грации... И все-таки эмоционального воздействия как-то не получается. Та самая вторичность, будучи изначальной, подтачивает искомую непосредственность.

Вообще и с к о м а я н е п о с р е д с т в е н н о с т ь — какая же выйдет непосредственность?

А тема опять же нужная. Сделана картина с желанием принести пользу. И какую-то житейскую пользу фильм действительно принесет.

●

Фильм четвертый. «День, когда исполняется тридцать лет». Сценарист Е. Каплинская. Постановщик В. Виноградов. Студия «Беларусьфильм». Очень многое здесь идет от заглавия. Тридцать лет. И сразу ближайшие ассоциации: бальзаковский возраст, бабье лето, предательская серебряная нить, мелькнувшая в косах. Уж теперь-то не упустить свое наконец-то пришедшее позднее женское счастье!..

Позднее женское счастье. Упущенное женское счастье. Несостоявшееся женское счастье. Все это, заодно с непрестанно обсуждаемым вопросом—можно ли мужчине уходить из семьи, питает сегодня довольно обширную литературу, которую, иначе, как

дамской, не назовешь и которую читатель наверняка знает хотя бы по роману Ксении Львовой «Елена». В кино эти романы экранизированы не были. Тем не менее веяние как-то проникло: примером тому «День, когда исполняется тридцать лет».

Легче всего осудить как мещан тех, кто зачитывается «Еленой» и вздыхает над судьбой Светланы из картины В. Виноградова и Е. Каплинской. Труднее, но и полезней разобраться в механизме воздействия, в этом искусстве «играть на струнках». Критик небрежно бросает эпитет «душещипательный» и думает, что тем самым посрамил дешевку; а на самом деле он только констатировал факт. Да, душу зацепили те самые ее струнки, играть на которых настоящему художнику как-то неловко и совестно — уж очень они отзывчивы — и соблазн играть на которых так велик для тех, кто иначе-то, глубже затронуть душу не умеет. Легко играть на этих струнках. Притом от зрителя не требуется ни тени эстетической подготовленности. Это искусство бытового действия.

Говоря о проникновении в кинематограф практики «дамского романа», мы имеем в виду не столько даже сюжеты и характер взаимоотношений персонажей, а, так сказать, поэтику. Руфина Нифонтова вся во власти именно этой поэтики, когда она грустит у собственных отражений в стеклах и зеркалах, когда она демонстрирует порывистость своей героини, усмиряемую ее зрелой волей взрослой женщины, или вспыхнувшую свежесть чувств (здесь банальность актерского исполнения, банальность кадров, где героиня кружится по комнате, раздувая нарядную юбку, или выбегает на балкон, чтобы замереть там упоенно,— вся эта банальность изобразительного ряда совершенно адекватна банальности фраз, вроде: «Она никогда еще не чувствовала себя такой молодой, как в это чудесное весеннее утро, когда лучи солнца коснулись балкона ее новой квартиры»).

Смотря этот фильм, досадуешь тем больше, что тут сценаристка прошла своей дорогой штампа мимо любопытного психологического поворота. Вообще, несколько слов о «дамском романе» и психологизме. «Дамский роман» отрекомендовывается обычно великим знатоком сердец, он заверяет, будто психология — его кровное дело. При этом «дамский роман», в сущности, поразительно непонятлив. Даже если он ненароком набредет на что-то интересное, он не умеет это интересное ни передать, ни объяснить.

Фильм «День, когда исполняется тридцать лет» ненароком набрел на интересное. Здесь есть то, что на профессиональном жаргоне называется «выходом на материал», пусть даже всего лишь, как говорится, интимно-лирический, но хоть по крайней мере свежий. Это мотив драматизма счастливой любви, когда сама полнота радости вызывает страх — а вдруг все это кончится? И меньше всего здесь ревнивой тревоги — не уйдет ли к другой. Женщина спит на руке мужа и просыпается в испуге. Ей страшно, ей нужно почувствовать, что он живой, что он здесь. Счастье весомо. Оно тяжелое. И его надо приноровиться нести. Интересный мог бы быть мотив.

Но вот что делает сценаристка: второй муж Светланы, ее самая большая в жизни любовь — он летчик, летчик-испытатель, что вдвойне опасно. Страх за счастье? Да нет же! Банальнейший страх не очень уж молодой женщины перед опасной профессией храброго супруга. Она все время демонстрирует ненависть к его работе и даже ломает игрушечные самолетики сына, а муж с мягкой наставительностью рассказывает ей притчу о птичке, которая предпочитала тревоги полета безопасности в золотой клетке. Излишество тревог Светланы дурно отражается на ее творческой работе художника по тканям. Портятся ее отношения с участниками рабочего изокружка, которые до сих пор на нее молились. Дело даже доходит до временного разрыва супругов. Но это не тот разрыв, который мог бы быть показан впервые, когда человек от страха потерять счастье сам слагает его с себя, как непосильно ценную ношу. Тут полный отказ от первичности, тобою, автором, ненароком почти открытой,— ради хорошей, крепкой, не единожды проверенной вторичности. В сценарии делается, как бывало в сценариях же: мужу предлагают новую опасную работу, жена эгоистически пасует и не хочет уезжать вместе с ним. В самом конце фильма Захар все-таки возвращается. Светлана его ждет, а потом, по всей вероятности, уедет вместе с ним.

Все очень просто: сначала жена летчика боялась за мужа, потом перестала бояться. Как она боялась, нам показали в сцене, где на параллельном монтаже шел концертный зал и кабина самолета, лицо Светланы и лицо Захара, глохнущий рев мотора и пламенная тревога «Апассионаты». Нам показали стремительный пробег Светланы, оборванный внезапной тишиной больничной палаты. Это, конечно, драматично — хотя и не безупречно по вкусу. Но это драматизм привычный. Испробованный. Иллюстративный. Жалко, что за него отдали возможность иного драматизма.

Конечно, развитие того мотива, о котором мы толкуем, еще не сделало бы фильма. Но сейчас нас интересует другое. Нас интересует, что в картине В. Виноградова и Е. Каплинской не мог прорасти хотя бы какой-то живой росток.

Он именно не мог прорасти: здесь — стерильная среда.

Фильм пятый. В нем происходит что-то сходное— тоже был у сценариста и режиссеров «выход на материал». Притом на более значительный, кинематографически достаточно обещающий. На этот раз на материал, так сказать, не лирический, а историко-социальный.

В фильме Одесской студии «Никогда» (автор сценария Г. Поженян; режиссеры В. Дьяченко и П. Тодоровский) есть сцена свадьбы. К мастеру судостроительного завода приехала долгожданная невеста. Шумное застолье, когда отошли обязательные тосты и всякий веселится кто во что горазд. Один снова голосит надоевшее «горько», другой углубился в салат, третий, уже лежа на тахте, мучительным усилием воли старается остановить завертевшийся потолок. Кто-то пляшет, кто-то на полную мощь включает магнитофон...

На свадьбу приходит директор завода: он центральный герой картины. Приходит, потому что надо быть с людьми. Приходит, потому что знает: веселье — это хорошо. «Мне полагается штрафной»,— говорит он жестяным веселым голосом.

Директор не приглашен, но он приходит с самыми добрыми намерениями. Он хочет содействовать веселью. Чем старательнее эти усилия — тем получается хуже, тем больше цепенеют гости. Праздник ломается. Начинается свадебное мероприятие с руководством во главе.

«Дайте что-нибудь веселое, ритмическое»,— кидает Алексин.

На углу многолюдного напряженно застывшего, протрезвевшего стола сидит человек с худощавым лицом.

Аппарат берет это лицо самым крупным планом, с почти анатомическим любопытством рассматривает расположение складок, морщин. Это лицо, не имеющее хотя бы мышечной привычки к улыбке. И такой же крупный план рук, лихо, щеголевато, исполнительно отбивающих двумя вилками в такт этому «веселому, ритмическому».

Интересно, важно понять, что за человек директор Алексин вот с этой его исполнительностью. С этой вот готовностью работать вилками при его снулых, тяжелых глазах. С его органической отдаленностью от той новой исторической среды, в которой он теперь существует.

И вот сцена, которая, по мнению авторов фильма, одна может все объяснить. В финале картины — спуск корабля со стапелей. Опять всеобщее веселье. Директор у себя дома один. Он у стены, где аккуратно прибиты гвоздиками фотографии судов, которые он строил.

Под каждой фотографией даты. Они тоже многозначительны. Многозначительность поддерживает задержка планов: мы должны прочесть — мало — вдуматься: 1949, 1952, 1956, 1961...

Мы читаем. Мы вдумываемся. Мы даже угадываем чего здесь от нас хотят. От нас хотят, чтобы мы поняли: этот вот человек, его нрав сложился тогда же, когда сошел на воду его первый корабль. После он делал и делает то, что положено ему изменяющимся временем, разумом понимает доброту этих изменений, но сам физически не может измениться. Он принял то, что было в пятьдесят шестом. Но что делать: сложился-то он все-таки в сорок девятом...

Думается, мы угадали авторское намерение верно. Нам хотели сказать, откуда он, Алексин, взялся, как он получился. Нам об этом вроде бы и сказали. А нам почему-то мало. Суть вовсе не в том, что картине не хватает пространной экспозиции или серии наплывов-воспоминаний о былом. Суть даже не в том, что и финальная сцена и ее главный герой составлены из готовых, отжатых, подсушенных результатов. Просто ссылка на историю не есть еще историзм. А здесь был необходим именно он.

...За окном праздник. Последняя фотография осталась неприколоченной. Алексин отошел от окна. Лег. Полежал. Повернулся спиной. Это последний кадр.

Вокруг этого кадра были споры еще до выпуска картины. Авторы очень отстаивали свою концовку, решительно не соглашаясь с теми советчиками, которые хотели, чтобы Алексин вышел к народу или уж, во всяком случае, вдохнул бы у распахнутого окна полной грудью свежий воздух и в первый раз за весь фильм улыбнулся. Как мы видим, авторы настояли на своем. Они верно считали эти советы довольно вульгарными. Но ведь возможность вульгарной развязки, к сожалению, очень глубоко заложена в самой их работе.

Мы сказали: «выход на материал». Он угадывается в картине. Совсем как в детской игре — «теплее, теплее, совсем тепло». И тут же — «холоднее, холоднее, совсем холодно». Совсем холодно, потому что фильм ушел в сторону. Потому что он стал фильмом о директоре-сухаре, которого, конечно же, покинула жена и который не любит отдельных людей, заявляя о своей любви к человечеству в целом. Стал фильмом со спасительным пожаром, стал фильмом, где пережившая многих директоров секретарша режет правду-матку в глаза новому начальнику (а ведь даже этот разговор с секретаршей начат-то был неплохо — опять все с той же исполнительной участливости Алексина, когда он спрашивает усталую, никак не расположенную к откровенности женщину просто о ее жизни без живого, нормального интереса к тому, как она действительно

живет, но с какой-то обдуманностью: видно, что он готовился к этому вопросу, считал обязательным его задать, подбирал хорошую — потеплей — интонацию)... И опять — как это уже было с фильмом «День, когда исполняется тридцать лет» — перспектива открытия так несерьезно променивается на банальное; жизненное променивается на схему десятого срока службы. Точнее — жизненное сводится к схеме, нищает до нее.

Ну как же люди идут на такой разорительный обмен? Как это у них происходит?

Вернемся к той сцене свадьбы, о которой мы рассказывали. Она хорошая. Хорошая, но не до мелочей точная. Вернее, она была бы хорошей, если бы была до мелочей точной. Все-таки есть здесь какая-то приблизительность в изображении веселья, и отдает театральным павильоном комната, где стоит праздничный стол. И мизансцены все-таки чуточку выдают свою построенность — а ведь хотели-то показать непринужденность.

И, наконец, эпизод с вилками. Что-то тут спутано. Ну откуда у человека с этой биографией блистательные навыки джазового ударника? Да он просто мало слушал джаз. Ему бы, такому Алексину, дать вместо вилок ложки, и отбил бы он на них если не «Кирпичики» (он моложе), то «Хороши весной в саду цветочки». Дайте ему губную гармонику — он мог на трофейной выучиться играть в войну.

Но вот дали вилки. Крошечная неточность. И полная правда эпизода не состоялась.

Житейские неточности в искусстве всегда становятся теми трещинками, сквозь которые тихо вползает схема. Вползает, утверждается, расширяется и губит изнутри.

Это с одной стороны. Но еще существенней другое. С какой многозначительностью начинался фильм: на медленных, напряженных ритмах, во мраке, который заставляет особенно остро замечать подчеркнутое немногословие реплик. Сразу был обещан сложный и драматичный «второй план» взаимоотношений. Любое слово вырастало в обещание идейной драмы: даже то, что директор Алексин сухо просил выставить из дому во двор немецкую овчарку (в директорском особняке временно живет один из мастеров с его завода, у парня — собака). Далее выяснялась и суть этой драмы: директор не умеет видеть вокруг живых людей. Эта банальная фраза потеряла бы свою банальность, если бы вокруг директора в картине были бы действительно живые люди. Если бы среда, с которой никак не может отыскать контакт этот скрипучий, тяжелый человек, была бы воссоздана кинематографистами во всем обаянии своей естественности,— тогда бы в картине все зашевелилось. Должно было быть так: с одной стороны — человек-схема, с другой — люди как люди; а выходит вот как: с одной стороны, схема человека-схемы, а с другой — схемы персонажей, ему противостоящих. И взаимодействие между ними происходит тоже не по текучей, прихотливой, внезапной жизненной логике, а по механическим законам «производственной драмы»: их не надо напоминать...

Снова стерильная среда сценария уничтожила самую возможность открытия, самую возможность существования в ее пределах чего-то живого... Живое было погублено быстро, легко и без остатка.

●

Фильм шестой — «Мишка, Серега и я». Авторы сценария Н. Зеleранский и Б. Ларин. Режиссер Ю. Победоносцев. Студия имени М. Горького. Здесь ничего не погублено. Говорят, что в первоначальном варианте он был мрачен. Сейчас это, что называется, приятный фильм. Или, как это теперь часто повторяют, добрый фильм. Сделан с доброй улыбкой.

Интимная юмористическая интонация закадрового внутреннего монолога. Милая суматоха школьных перемен. Шутливая напряженность мальчишеских лиц — фотографируются традиционной группой над величавой кучей собранного лома. Школьная лирика: две фигурки удаляются по заснеженному Гоголевскому бульвару, недогадливость мальчика, который упустил возможность первого поцелуя. Родительские тревоги за опоздавшего домой сына-восьмиклассника — мама уже звонила к Склифосовскому — при появлении провинившегося мгновенно превращаются в родительский гнев, от которого мальчишка, не сняв шубу и шапку, торопится укрыться в уборную.

Директор школы, представляя новому учителю восьмой класс «Г», говорит: «жестокий народ». В фильме это, само собой, шутка.

Что вы, какой жестокий народ?! Славные ребятки, только вот сами себе занятий придумать не могут. А так славные ребятки...

Восьмиклассников играют настоящие школьники, что всегда симпатично.

Фильм последователен в этой своей приятности. Он мил и забавен. Но он уходит сквозь пальцы. Уходит, и как не было.

Поразительна его непритязательность. Он так скромен, что рука не поднимается его в чем бы то ни было упрекать. Соберешься завести, скажем, такой разговор: не кажется ли вам ошибкой разрыв между тем, что фильм задуман как будто от первого лица» — «я» даже вынесено в заглавие и почти не умолкает внутренний голос героя-мальчишки,— и тем, что все происходящее увидено как бы глазами

доброго взрослого дяди? Есть такое довольно противное обращение старших к мальчику — «молодой человек». Оно как бы и уважительно, но ребята этого не любят. Или еще говорят — «настоящий мужчина», «совсем невеста». Вот такая интонация есть в том, как сняты сцены свиданий, признаний, выяснений отношений. Смотрите, до чего же забавно и мило ведут себя эти маленькие мужчины и маленькие женщины! Но ведь сами о себе мальчишки и девчонки так не думают, так себя не видят и—еще существеннее — так себя не ведут... В фильме школьники подыграли режиссеру. А собой они так и не стали.

Ведь это просто удивительно: взять настоящих ребят, чтобы они сыграли ребят ненастоящих, смешных «молодых людей». Уж лучше пригласили бы актеров — так было бы моральней. Эстетически моральней.

Но только заведешь такой разговор, только начнешь утверждать, что есть же у тех, кому сейчас лет пятнадцать, свои сложности, что ведь не выдумана проблема новых поколений, фильм невольно останавливает. Он словно съеживается, смотрит своими чистыми глазами и кротко просит о снисхождении: «Разве не мило то, что здесь показано?»

Мило. Мило.

●

Фильм седьмой — «Мой младший брат». Он не уступает в приятности предыдущему, хотя в основе его была повесть, которую приятной не назовешь. Фильм сделан по «Звездному билету» Василия Аксенова. Его поставил на «Мосфильме» Александр Зархи.

Но если пойти обратным ходом и представить себе, что повести еще нет и она еще только будет написана на основании фильма, по фильму? Какая это будет повесть? Скажем, сохранится ли в ней тот важнейший для Аксенова контрапункт трех голосов — голоса Димки, его старшего брата Виктора и самого автора? Понадобится ли та прихотливость верстки журнального текста повести, которая даже на глаз делала зримым этот ее контрапункт? Понадобится ли прозаику, автору этой предположенной нами повести, та жадность к календарной точности вещественного реквизита, конструкций фраз, ритмов движений и речи, которая в повести Аксенова все метит своей маркой «сделано сегодня», «сказано сегодня», «почувствовано сегодня»? (Шли споры, достаточно ли активна авторская позиция самого Аксенова, слышались упреки, что он потворствует своим героям, что он неумеренно влюбленно повторяет все их словечки, восхищается их выходками; но фактическую точность его глаза и его слуха отмечали все.) Будет ли похоже, наконец, самоощущение героев все той же предположенной нами повести на то, как воспринимают себя аксеновские юноши?

Так вот: повесть «Звездный билет» и повесть «Мой младший брат» — разные вещи. А фильм «Мой младший брат» — это не экранизация, а имитация повести «Звездный билет». Что значит имитация? Вот что. Имитировать — это значит изобразить, уйдя от сути. Представить, не исказив, но и не раскрыв.

Со «Звездным билетом» у кинематографистов могли быть самые разные отношения: книга, как известно, спорная. Но в фильме А. Зархи нет следа никаких сложностей в определении своей точки зрения на прозаический оригинал. Зато здесь есть целая система опущений.

Опущено прежде всего то, что мы называем контрапунктом.

Пусть фильм начинается закадровым голосом Виктора, чтобы закончиться закадровым голосом Димки, все-таки основной—и, подчеркиваем, единственный здесь, художественно и идейно-решающий — чей-то третий голос. Не авторский голос «Звездного билета». А голос все того самого умудренного, доброжелательного, терпимого, уверенного во всем наперед старшего дяди. Это, так сказать, дядин фильм.

Отсюда немолодая добродушность картины. Ну зачем столько спорили вокруг этих ребятишек? С ними же все понятно: молодо-зелено, перемелется—мука будет, быль молодцу не в укор... Сколько хочешь пословиц!

Ну конечно, лучше, если бы они поехали в Прибалтику в организованном порядке. Но и так хорошо.

Есть в фильме одно, честное слово, прямо-таки символическое расхождение с повестью. Расхождение в сущей мелочи, расхождение совершенно бессознательное: в повести Димка пьет газировку из автомата и ходит за хлебом с хлорвиниловой сумкой— а на экране его обслуживает пожилая тетенька у тележки и на его руке болтается плетеная нитяная авоська.

Чепуха, конечно. Чего придираться? Но сразу стирается эта постоянная аксеновская метка «увидено сегодня». Это стирание пройдет потом по всему фильму.

Сотрется метка «почувствовано сегодня» с отношений мальчишек и Галины. Уничтожится вот эта точность баланса внутри компании, где вокруг одной трое или четверо во всех градациях их влечений и отталкиваний. В повести Галка «никакая» не личность. Кстати, о фильме Ромма «Девять дней одного года» писали, что режиссер не сумел сообщить той же меры художественной индивидуализации характеру Лели, тогда как Ромм был напротив удивительно точен, ухватив избалованную стертость, уютную безличность этой никакой женщины между двумя значительными мужчинами. Ромм поверил уви-

денному в жизни, захотел это понять. Аксенов также. А Зархи смутился, стал искать красок там, где самая типичность, к сожалению, в том, что красок, в общем, нет. И вот появились мечтания Гали о золотой рыбке счастья, словесно выраженные тревоги на морском берегу — будет ли она поймана, золотая. Появился монолог о Вероне и тоска о высокой любви, которая, оказывается, свойственна и этой циничной на вид девушке... (Как же мы любим это, как же жива в нас во всех эта успокоительная убежденность, что цинизм молодежи — дело напускное, что на самом деле все только и мечтают о чистой любви и высокой идейности и исключительно по юношеской застенчивости скрывают свои истинные чувства.)

В повести чрезвычайно важны отношения двух братьев. Важны равно для каждого из них. Нельзя сказать, что в фильме эти отношения не важны. Но весь смысл их в конечном счете в том, что положительный пример старшего брата воздействует на Димку. А так как положительных примеров перед Димкой в фильме предостаточно, Виктор вынимается из общего действия поразительно легко.

Из повести «Звездный билет» Виктора исключить невозможно, потому что у Аксенова нет воздействия одного героя на другого — старшего на младшего, а есть их сложное взаимодействие. Димка Виктору такой же пример, как Виктор Димке. Между ними идет до обостренности тонкая нравственная взаимопроверка. И не случайно Виктор начинает свой «бунт» в институте после того, как вырывается в свое странствие за независимостью Димки. И не случайно Виктор отправляется к Димке, чтобы увидеть: как он там живет в Эстонии, этот независимый младший. Ему нужно увидеть, что парень живет хорошо — не только, чтобы успокоиться за него. Это и для самого Виктора важно. Между прочим, как пример. И немного как предмет зависти. Словно об отношении Виктора к Димке написал в одном своем стихотворении Евгений Евтушенко:

Я знаю,
что живет мальчишка где-то,
и очень я завидую ему.
Завидую тому,
как он дерется,—
я не был так бесхитростен и смел.
Завидую тому,
как он смеется,—
я так смеяться в детстве не умел...

В фильме Виктор тоже приезжает к младшему брату —всего лишь убедиться, что с ним все ладно. Солидно произносит «я верю в тебя!» и похлопывает парня по плечу...

Вообще Димку и его приятелей у Зархи то похлопывают, поощряя, то пошлепывают, воспитывая. Та готовность, умилительная готовность, с какой ребята подставляются под эти пошлепывания, самым резким образом отделяет их от героев «Звездного билета» — те весьма нетерпимы ко всяким воспитательным посягательствам. А тут они так за все благодарны... «Такие, как он, и должны вкручивать нашему брату»,— с побитым видом говорит Димка о капитане сейнера, на котором он служит коком. Не то «простите», не то «извините» жалобно говорит он строгому усатому сторожу, когда тот закрывает перед ним ворота завода. Зависть к нашедшим себя рабочим парням, которые ушли туда, за ворота, есть, пожалуй, и у аксеновского Димки. Но станет он ее выказывать, как же! А уж принижаться? Никогда.

С героями Аксенова так же не просто, как с их жизненными прототипами, с теми московскими мальчиками, любителями броских словечек, джаза и модного тряпья, которых легче легкого осудить и куда труднее объяснить. Разобраться, есть ли у них что-нибудь за отмалчиванием и вежливым цинизмом, что обещает их завтрашний взрослый день. А понять, а разобраться надо, коли жизненные прототипы бесспорно имеются.

Вот Аксенов и делает такую попытку. К тому же первую — серьезную — попытку. Правда, завтрашним днем ребят писатель не занимается. Он не собирается о нем гадать, потому что сам касательно своих героев еще ни в чем не уверен, и так же не считает возможным пророчить их уголовное будущее, как не берется авансом клясться в их обязательном трудовом героизме. И еще: не стоит забывать, что путешествие Димки, Юры, Алика и Галки — не столько путешествие к самим себе, сколько дорога к новой точке отсчета всей их дальнейшей жизни. Каким станет конец вот этого лета, впервые прожитого целиком по собственному разумению?

Да, Аксенов пока не знает, что будет с его героями. Но они его не пугают, во-первых, и он за них все-таки не боится, во-вторых. С такой авторской позицией можно не соглашаться, но она ясна.

Противники «Звездного билета» относятся к юношам настороженно: для них Димка и его друзья уже «состоялись» в дурном качестве и их теперь остается только ломать. Это тоже ясная позиция.

А. Зархи не вмешивается в этот спор. Он просто незаметно для самого себя, но очень заметно для зрителя меняет героев. Он опускает в их поведении все, что может родить беспокойство или скомпрометировать: сберегает Гале ее девичью честь, меняет смысл ее последней встречи с Димкой — вообще делает ребят покладистее, мягче, наивней, приятней. Его желание все сгладить доходит до того, что, скажем, «роковой соблазнитель» киноактер Долгов — фигура, вообще-то написанная Аксеновым удивительно слабо,— уравновешивается в фильме положительным образом другого «киношника», вполне добропорядочного...

Про что же, выходит, та самая, предположенная нами повесть? Ну, вот примерно про что. Про милых ребят. Про их первые любовные беспокойства. Про то, как становятся они лучше и добрее. Как спадает с них шелуха.

Как спадает с них шелуха — это показано. Вот, например, Алик идет мимо таллинской церкви Олевисте, стены которой гудят от дыхания органа. Алик говорит: орган у Эллингтона, Эллингтон лихо использует его в джазе. Алику говорят: это не Эллингтон, это Иоганн Себастьян Бах. И вот Алик уже замер. Потом он прижмется к стене, всем телом впитывая великую музыку. И когда к нему подбегут Галка и Димка, откроет зажатое в ладонях, залитое слезами лицо и скажет: «Иоганн Себастьян Бах!»

Конечно, такая сцена — это не история с Игорем в шапочке пирожком из «Двенадцати спутников». Там молодой индивидуалист агрессивно заявлял, что он не может подчиняться коллективу, поскольку коллектив не знаком с творчеством Хемингуэя, Ремарка и — для поновления штампа — почему-то Ренуара. Как мы помним, там все дошло до сокрытия сардинок, чем Хемингуэй разоблачался уже окончательно...

Конечно, мирную упрощенность в показе душевных движений героев «Моего младшего брата» не приравняешь к топорной иллюстративности персонажей «Двенадцати спутников».

И все же есть какая-то печальная общность между тем грубым, поделочным фильмом и работой серьезного мастера. Их объединяет робость перед сложностью. Склонность объяснить незнакомое знакомым.

●

Фильм восьмой. Это может быть «Иваново детство». Режиссер А. Тарковский. Сценарий В. Богомолова и М. Папавы. «Мосфильм».

●

Фильм девятый. Это могут быть «Девять дней одного года». Режиссер М. Ромм. Сценарий Д. Храбровицкого и М. Ромма. «Мосфильм».

●

Вопрос о том, как соотносятся первые семь — семнадцать — семьдесят так называемых «средних фильмов» с этими двумя, нам представляется важным.

Можно повернуть вопрос и несколько иначе. Имеется ли вообще тут соотношение?

Средние фильмы и крупные фильмы. Средний уровень. Крупное произведение возвышается над средним уровнем. Это так привычно писать. Крупное произведение возвышается над средним уровнем, но, по-видимому, в какой-то мере и опирается на него. Вырастает над ним, но и из него.

Можно ли сказать, что «Иваново детство» или «Девять дней одного года» вырастают из среднего уровня, на котором существуют «Исповедь», «День, когда исполняется тридцать лет», «Никогда», «Мой младший брат»?

Правильно ли думать: что вот больше будет средних картин и больше будет по теории вероятности хороших и соответственно больше шедевров? Какая тут зависимость?

Дело в том, что эта зависимость, очевидно, изменчива. Скажем, сразу после конца «малокартинья» стало появляться подряд множество фильмов, которые иначе, как средними, не назовешь,— ну, к примеру, такой, как «Человек родился». Но в этих средних фильмах была жизнь, были признаки начавшегося процесса возрождения. Это были неспокойные «средние фильмы», полные поисков «средние фильмы», экспериментальные «средние фильмы», если хотите. Буквально на наших глазах из чего-то только что сделанного, совсем еще простенького вырастало что-то более значительное, более глубокое по мысли, более смелое художественно. И тогда то, что вырастало над этим средним уровнем, в самом деле вырастало из него.

И вот что еще очень важно: эти средние фильмы начали первыми удовлетворять давний голод зрительского рынка, как-то выправлять, оздоровлять его вкус, основательно попорченный «Тарзаном» и «Незабываемым 1919-м».

Можно было бы детально проследить, как и когда «средний уровень» перестал быть дышащей поверхностью какой-то питательной среды, перестал быть «уровнем моря» — живого моря, в котором постоянно что-то рождается, а потом выходит на берег и ищет для себя какие-то новые формы. Развитие киножизни, конечно, продолжается, но уже не здесь, а так сказать, на берегу.

Беспокойные «средние фильмы»? Полные поисков «средние фильмы»? Экспериментальные «средние фильмы»? Что-то их не видно... Зависимость между «средним уровнем» и возможностью свершений сегодня изменилась. Это очень важно понять. Сейчас как будто существуют две разные кинематографии. В одной идет поиск, борьба школ, столкновение мнений и столкновение художественных идей. Здесь всегда интересно. Здесь бывает трудно и художнику и зрителю. Здесь бывают победы и горькие срывы.

В другой — ровный и постоянный климат заповедника. Здесь можно найти картины лучшие и худшие, но между самыми лучшими и самыми худшими есть какая-то гармония взаимопонимания.

Здесь, как мы видели, не гнушаются вторичностью, а иногда и откровенно предпочитают ее. Здесь кино питается кино. Здесь возникает учени-

чество, но это не ученичество у избранного тобою в наставники большого художника, а странное и легкое ученичество у штампа. Здесь есть видимость бытовой достоверности, но это быт без историзма — как история свободна здесь от бытовой правды и удовлетворяется услугами костюмерной. Здесь живет подражательство, но опять же без той откровенности подражания высоким образцам, которая никому не в укор — Пушкин, как известно, так и написал: «Подражание Корану». Здесь подражают штампу. Здесь разительно немного мыслей, а своих — первых — просто не появляется.

И при этом у мастеров «среднего кино» есть своя гордость. Да, они ни на что не претендуют: они произносят эту скромную фразу разве что не воинственно. За ней слышится другая: «претензии — это у других, у нас все просто, понятно, доступно». Что ж, в самом деле — понятно, доступно.

И еще у них есть слово «полезно»: «полезный фильм». Мы сами воспользовались этим словом, говоря об «Исповеди». Но искупает ли житейская польза произведения искусства его полную эстетическую бесполезность? Обычно говорят, что эстетически бесполезное произведение не имеет и реального житейского результата. Но по опыту все-таки не так. Совершенно достаточно элементарной профессиональной грамотности, чтобы довести до зрительского сознания то, что предполагается довести.

Да, «маленькая польза» достигается. Но при этом с темы, с проблемы снимается тощий урожайчик.

Это искусство «среднего уровня» уже ничего нового не рождает. Оно только умножается само на себя. Вот, пожалуй, самая его главная сегодняшняя черта. Вот почему такая непроходимая граница пролегла между фильмами, о которых мы рассказали, и им подобными и работами, скажем, Ромма и Тарковского: ведь в таких фильмах, как «Девять дней одного года» или «Иваново детство» есть возникновение нового эстетического качества.

Виктор Шкловский сказал недавно, что мы присутствуем при возрождении великого советского кино. И он прав.

Шкловский сказал тогда же, что самолет, перед тем как отправиться хотя бы в ближний полет, обязательно делает круг над аэродромом. Ясно, что он имел в виду. Этот круг над аэродромом естественней всего понять как своеобразный обзор всего того, что уже сделано в отечественном искусстве, сделано до начала твоего полета.

Наша кинематография уже завершает этот круг над аэродромом. Сделать «облет» было тем более важно, что мы, вероятно, только сегодня отдаем себе отчет, какой страшной судьбой грозила нашему искусству насильственная закупорка артерий живых традиций. Иссякание их тока даже в творчестве тех мастеров, которыми эти традиции и были созданы.

Что говорить о традициях, если была взята под подозрение азбука и грамматика кино.

Ведь сегодня звучат неправдоподобно шуточно те претензии, которые были куда как реальны лет десять назад. Михаилу Ромму указали: просочился формализм — такая-то сцена в «Адмирале Ушакове» снята с нижней точки...

Сразу после пятьдесят третьего года в нашем кино началось освоение целины — целины нашей собственной ежедневной жизни. Ввод совершенно новых социальных тем, само существование которых раньше отвергалось начисто, как, впрочем, начисто отвергалось какое бы то ни было существование бытовой прозы, элементарных житейских неполадок, не говоря уже о серьезных конфликтах исторического характера.

Обновление искусства было прежде всего обновлением содержания. Столько существенным было и то, что люди — художники и зрители — как бы заново учили киноязык — великий, могучий, правдивый и свободный русский киноязык, на котором нас едва не отучили изъясняться, который нас едва не отучили понимать.

Если намечать вехи развития кинематографа наших дней, то среди этих вех будут и даты повторного выхода в прокат «Путевки в жизнь» и в особенности «Броненосца «Потемкин».

В творчестве почти всех мастеров старшего поколения принципиально важны были их новые фильмы — возвращения к самим себе. Был «Коммунист» Евгения Габриловича и Юлия Райзмана. Была «Последняя осень» Сергея Юткевича и Максима Штрауха. Были и драмы таких возвращений: «Русский сувенир» Григория Александрова или «Суд сумасшедших» Григория Рошаля... Шло восстановление эстетического хозяйства.

Михаил Ромм дольше других не выступал с новым фильмом. Поэтому, когда он работал над «Девятью днями одного года», задача возвращения художника к самому себе сохраняла, вероятно, какой-то серьезнейший личный смысл, при том что в общем нашем эстетическом хозяйстве сделанное им в былые годы так или иначе уже воскресло. Ромм с картиной «Девять дней одного года» вернулся в кинематограф, не просто сохранив себя, но в новом качестве. Время, когда вышла его картина, и позволяло и уже требовало этого. Очень важно было это требование услышать.

...Если бы «выпарить» сюжет картины Ромма, отделить — что незаконно — ее предметное содержание от этого нового эстетического качества, то она не покажется такой уж новой. Герои ее, конечно, физи-

ки-атомщики, но ведь наверняка уже были где-нибудь выведены физики-атомщики.

Так что же такое — это новое эстетическое качество, о котором мы все время говорим?

Мы не беремся начертать его некую химическую или математическую формулу, перечислить по пунктам все его инградиенты. Но применительно к фильму Ромма мы определили бы его как следствие того нового отношения, которое устанавливается между художником и жизненным материалом, с одной стороны, между художником и зрителем — с другой. Это свобода сложности. Доверительность этой сложности: Ромм исключительно высоко думает о своем зрителе, ему в голову не приходит, что тот чего-то не поймет или чему-то не тому научится.

Ромм, как известно, мастер интеллектуального склада. Но мы имеем в виду не сложности мыслей чисто философских, высказанных в картине,—как раз в них особой сложности нет. Хотелось бы даже, чтобы они были потруднее, а то, к примеру, спор — суждено ли человеку вырваться за пределы Галактики — ведется как-то на уровне журнала «Техника — молодежи».

Мы говорим о сложности художественной мысли Ромма («художественная мысль» — выражение Льва Толстого). Художественность мысли — то есть присутствие уже в самом зародыше замысла не только гражданской направленности, жизненной насущности, но и эстетической энергии — это вообще становится сегодня более существенным, чем прежде.

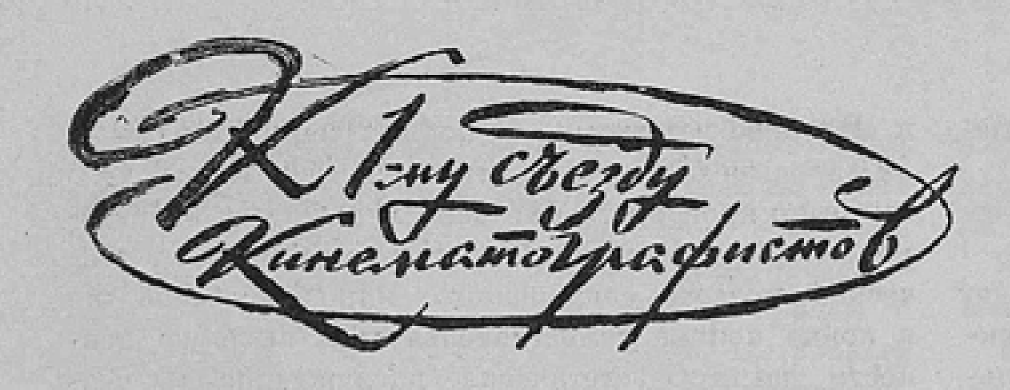
Кстати, еще и художественность мысли отличает две эти картины — «Девять дней одного года» и «Иваново детство» — от первых семи. Там самый их зародыш был уже эстетически тощ. Не из чего там было произрасти фантазии художника, оператора, актеров. Не из чего было там возникнуть пластической красоте современного кино, имеющей же в конце концов самостоятельную и высокую ценность, дающую эстетическое наслаждение. (О бедности художественных средств, применительно к фильмам из числа наших семи и прочих, мы говорим часто, но говорим чуть ли не в какой-то уважительной интонации, словно о бедной, но благородной семье, где все так прилично и правильно, вот только средств действительно не хватает...)

Мы хотим быть поняты верно. Объяснимся с откровенностью. Речь не о курсе на шедевры и не о презрении к черному хлебу искусства. Есть черный хлеб искусства, и всегда будет, и всегда он будет не только неизбежен, но и нужен. А есть серый хлеб. Это суррогат. В нем нет ничего питательного, не говоря о том, как он невкусен.

Это во-первых.

А во-вторых, мы хотели сказать о том, что возникло и, к сожалению, продолжает возникать великое множество фильмов, которые совершенно выключены из процесса движения нашего искусства. Но, выключенные, способны этот процесс тормозить.

И, наконец, третье. Наше киноискусство сейчас переживает очень хорошее время. Оно сейчас в полном владении современным киноязыком, оно научилось зоркости и смелости в жизни, и сейчас наступает возможность того, что можно назвать эстетическим скачком.



КОГДА ФИЛЬМ ПРОШЕЛ ПО ЭКРАНАМ

За последнее время все чаще стали появляться на экранах фильмы, вызывающие в зрительном зале не скучное односложное «нравится» — «не нравится», а желание спорить, размышлять, сопоставлять жизнь с искусством. И такие споры постоянно возникают теперь между зрителями, критиками. Их вызвали и «Чистое небо», и «Девять дней одного года», и «Человек идет за солнцем», и «Иваново детство», и «А если это любовь?». Статьи и рецензии познакомили нас с более и менее убедительными мыслями критиков и публицистов.

А как смотрят на свои фильмы авторы-кинематографисты?

Об их жизненных, эстетических позициях мы можем судить наиболее полно по самим фильмам. Однако интересно выслушать и авторское послесловие к фильму. Интересно узнать, как автор относится к задуманному и воплощенному, чему научила его встреча со зрителями. Ведь здесь — истоки будущих работ.

Мы не должны быть равнодушными регистраторами добра и зла. Время сейчас такое, что от каждого художника, критика требуется всемерная активность, заинтересованность, страстность. Во всем. И главное, в поддержке всего истинно талантливого, смелого, новаторского. Во взаимных спорах, в определении направления поиска.

Особенно полезен такой разговор в канун Первого съезда кинематографистов. Цель съезда — сплотить творческие силы советской кинематографии для лучшего служения народу, строящему коммунизм. А для творческого единения надо прежде всего хорошо понять друг друга. И, если нужно,— поспорить.

В следующих номерах журнала мы вернемся к вопросам, затронутым в публикуемых ниже статьях.

Юлий РАЙЗМАН

Сделанное и задуманное

Глубоко ошибочно представление, будто вслед за окончанием фильма для авторов наступает пора успокоения и благодушного отдыха. Нет, пауза между картинами — трудное время. Это время размышлений, проверки сделанного, подведения итогов и разведки в будущее. Момент завершения картины — это всегда начало раздумий о предстоящей работе.

Сегодня человек не может обособиться от тревог современного мира. Они настигают его везде. Газеты, радио, телевидение будоражат людей и утром и вечером. Ничего не поделаешь. Ни в какие башни из слоновой кости уйти невозможно. Мир серьезно озабочен проблемами социального неустройства, угрозой войны...

Масштаб и глубина этих проблем не позволяют втиснуть их в канонические рамки искусства конца прошлого и начала нынешнего века. Это понимают все мыслящие художники. И они ищут... Приверженцы разных политических и эстетических убеждений проявляют настойчивое стремление найти стиль, выразительные средства, способствующие наиболее полному и глубокому отражению сложных процессов действительности.

Но что такое «новый стиль»?

За последние годы мы видели немало произведений буржуазного кино, созданных в поисках этого нового современного стиля, но, к сожалению, даже в лучших из них мы не узнали о жизни больше того, о чем говорило искусство критического реализма.

На мой взгляд, ограниченность этих картин определена тем, что их авторы не видят, не открывают в мире ничего нового по существу. И поэтому, как ни талантливы отдельные творческие решения, как ни ярок и своеобразен киноязык в том или другом фильме, принципиальной качественной новизны, необходимость которой ощущается всеми нами, эти картины в себе не несут.

Поиски идут в разных направлениях. Одни склоняются к романной форме — последовательному, подробному повествованию.

Распространена сейчас и новеллистическая форма, позволяющая свободно оперировать временем, пространством, жизненным материалом. Несколько таких фильмов мы видели в последние годы.

Наконец многие возлагают надежды на дедраматизацию как на наиболее современную форму киноискусства. Черты, характерные для этого метода,— фиксация жизненного потока «как он есть», освобождение от сюжетности, рыхлость диалога, алогичность поведения героев — делают картины малодоступными. И, как правило, авторская позиция в этих фильмах либо отсутствует, либо — что вернее — стыдливо скрыта.

В поисках нового стиля западные кинематографисты нередко обращаются к давно использованным, хотя и перелицованным сюжетам. Если отшелушить странности и усложненность формы, то выявится, что речь идет все о тех же, чаще всего интимных переживаниях, по возможности модернизированных и сексуально обостренных.

В этом смысле особенно показателен итальянский режиссер Микеланджело Антониони, считающийся одним из самых талантливых и ярких явлений современного кино. В этом году в Канне я видел его последнюю картину «Затмение». Бесспорна одаренность, чрезвычайное своеобразие почерка режиссера. Больше всего меня поразил его принцип отбора материала. Поначалу у меня было такое впечатление, будто бы режиссер отказался от всего самого существенного, он как бы составил картину из второстепенных, побочных линий, от которых обычно отказываешься, оставляя в фильме самое главное. Но из этого, неглавного, режиссер сделал произведение удивительное по настроению и воздействию. Покоряет тонкость мастерства, меткость и подробность наблюдений. А сцена на бирже просто великолепна! И все же, несмотря на все мастерство художника, он резко ограничивает сферу своего исследования жизни, оставаясь в кругу знакомых, отработанных проблем.

Думаю, что, как бы ни был одарен художник, его поиски останутся бесплодными, если они не будут освещены верным пониманием социальной действительности.

Все поворотные этапы в истории киноискусства, все его вершины всегда были обусловлены обращением художников к крупной социальной теме, наиболее актуальной для данного исторического этапа той или иной страны, того или иного общества.

Истина хрестоматийная. Но именно она приходит на память, когда размышляешь о сегодняшнем кинематографе. И примеры приходят в голову тоже хрестоматийные.

«Броненосец «Потемкин»... Выразительные средства этого фильма были ошеломляющим откровением для его первых зрителей. Но ведь и в пору, предшествовавшую рождению «Броненосца «Потемкин», молодая советская кинематография, выступая против традиционного кино, страстно искала новые формы для выражения совершенно нового взгляда на мир. Было, как известно, немало интересных экспериментов, оставивших след в развитии советской революционной кинематографии. Но только редкий по завершенности синтез нового революционного содержания с новой революционной формой принес воистину новаторский шедевр.

Острые социальные проблемы породили и итальянский неореализм. Сила воздействия первых картин Росселини, Де Сика, Де Сантиса, Дзаваттини заключалась в том, что эти художники увидели в окружающей действительности чрезвычайно важные жизненные процессы, которые назрели после войны.

Неореалисты привели на экран новые слои итальянского общества с их бедами, надеждами, разочарованиями и мечтами. Не приукрашивая и не возвеличивая своих героев, сердечно любя их, художники открыто говорили о своих симпатиях к ним, о своем сочувствии. Они любили и заставили нас полюбить этих людей со всеми их слабостями, заблуждениями, иногда грубейшими ошибками. Именно любовь к трудовому люду, свободная от сантимента и дидактики, была особенно пленительна в неореализме.

Можно спорить с некоторым стилистическим однообразием этого направления, но бесспорно, что киноязык итальянского неореализма был обусловлен социальной проблематикой, желанием как можно достовернее передать повседневность послевоенной трудовой Италии.

Принято утверждать, что «документальный» метод съемок в уличной толпе, на площадях, в крестьянских селениях был продиктован денежными затруднениями кинематографистов. Я склонен думать, что в первую очередь это был сознательный творческий прием.

Сейчас пионеры неореализма откровенно признаются, как трудно было работать с непрофессиональными актерами. Но режиссеры шли на эти трудности, опасаясь, что профессионализм актерского

исполнения внесет ноты ненатуральности в безыскусственную атмосферу картин.

Гражданская потребность художника поделиться своими размышлениями о современности движет и такими мастерами, как Феллини и Висконти. Понятны острый интерес и яростная полемика, вызванные «Сладкой жизнью» и «Рокко и его братьями». Борьба вышла за пределы узкоэстетических интересов. При всем различии творческих индивидуальностей их авторов, эти произведения представляют собой смелый и жестокий отчет о болезнях буржуазного общества. Критический запал этих фильмов делает их бесспорно прогрессивными. Свое исследование жизни Феллини и Висконти ведут с удивительной страстностью, их талант приумножен уверенным мастерством, высокой культурой.

Анатомический разрез современного буржуазного общества сделан беспощадно. Но и отчаяние художников безмерно. Они не видят никакого исхода. Висконти, конечно, не верит в то, что возвращение из греховного города в деревню принесет душевное исцеление Рокко и его братьям.

Единственный светлый лик в «Сладкой жизни», белокурая деревенская девушка, работающая в окраинной траттории,— это именно «лик» — нечто манящее, но такое хрупкое и обреченное в этом жестоком мире. Художник видит в жизни светлое начало, оно привлекает его, но он не верит, что это светлое начало может противостоять тому злу, которое он столь беспощадно обличает. И в этом слабость идейных позиций Феллини. Поэтому его искусство лишено того воинствующего духа, который нам, советским художникам, особенно дорог.

Я взял для примера два фильма, в которых и достоинства и недостатки выражены наиболее ярко. Те же слабости характерны и для ряда других картин. В их числе и фильмы французской «новой волны», пока не оправдавшие возлагавшихся на них надежд. Но все наши претензии к этим фильмам могут быть, естественно, переадресованы к авторскому замыслу, к кругу избранных тем, сюжетов, образов.

Совсем иной строй мыслей у нас, советских кинематографистов.

Но есть один технологический момент, в котором все кинематографисты находятся в одинаковых условиях: я имею в виду зависимость режиссуры от драматургической первоосновы фильма.

Не следует ждать чего-либо существенного от режиссерских «красок», «штрихов» после завершения фильма. Пустые надежды!

Об этом стоит сказать именно теперь, когда усиливается внимание к редактированию сценариев и фильмов, укрепляется и улучшается руководство этим участком.

Как часто бывает нужен художнику умный, тонкий совет в период созревания авторского замысла, когда еще только складывается художественная концепция произведения, только прочерчивается его будущий образ. Именно тогда можно предотвратить многие промахи.

...Беседуешь с товарищем по профессии, закончившим недавно новый фильм, и видишь: ему, как и тебе, ясны просчеты фильма. Но таковы уж законы кинематографа—эти просчеты прежде всего определялись в сценарии. Если говорить серьезно, в отснятом фильме ничего существенного изменить нельзя.

И все же мы иногда пытаемся это сделать и часто терпим поражение.

Речь идет не о тех улучшениях, к которым все мы стремимся на завершающем этапе постановки, очищая картину от лишнего, неудавшегося, усиливая или смягчая некоторые моменты, чтобы замысел был выражен точнее, ярче. Стараешься придать фильму бо́льшую стройность в ритме, в музыкальном сопровождении, найти интересные монтажные переходы. При этом мы часто нуждаемся в советах людей, тонко чувствующих искусство.

Однако, повторяю, принципиальные изменения в сделанном фильме невозможны. Только картины ремесленные, посредственные, серые безболезненно переносят любые хирургические операции. Если дело касается явлений искусства, то всегда существует опасность разрушить художественную ткань вещи, весь ее образный строй. И тогда гаснут краски искусства, пропадает его эмоциональное воздействие, и зритель говорит то жестокое «не верю», которое было самым суровым приговором Станиславского.

И если художники все же решались на подобные «усовершенствования», то потом жестоко расплачивались, когда фильм выходил к зрителям.

Примеров можно привести множество, но проще всего обратиться к собственному опыту. Так, в фильме «Коммунист» я всегда с неизменным огорчением смотрю эпизод нарочито веселого субботника, выпадающий из общего сурового тона картины. А возникла эта сцена после первых просмотров на студии. Меня убеждали в необходимости некоей эмоциональной разрядки. Такой режиссерской сценой-уступкой и стал субботник.

Более принципиально ошибочным считаю я решение эпизода разговора Ленина с начальником строительства в финале фильма «Коммунист».

В сценарии сцена выглядела так: слушая сообщение о пожаре на строительстве электростанции, Ленин спросил, были ли жертвы. Ему ответили: «Только один погиб. Губанов такой, коммунист. Может, помните?» Ленин хмурил брови, припоминая. «Губанов? Не знаю». Чувствовалось, что он очень хочет

вспомнить, но вспомнить трудно — слишком много каждый день проходит людей, судеб, событий. «Вы ему еще гвозди помогали достать, — подсказали Ленину. — Молодой такой... Помните?»

После долгой паузы Ленин ответил печально, с укором себе: «Нет, не помню».

И добавлял: «Обязательно позаботьтесь об его семье».

Первоначально эта сцена была именно так и снята. Но нас стали убеждать, что Ленин с его памятью не мог забыть встречи с Губановым, что это забвение огорчит зрителей, что, наконец, якобы это исказит в представлении миллионов зрителей образ Ленина.

Все эти соображения складывались как бы по инерции по старым штампам в изображении руководителей партии и государства.

Мы переделали эту сцену. Но насколько же лучше был этот эпизод в первом варианте! Исполнитель главной роли артист Б. Смирнов так живо, искренне передавал огорчение Владимира Ильича, что он запамятовал Губанова. Это было душевно, тепло, убедительно.

И что же? Зрители оказались чуткими критиками фильма. Их эта сцена не удовлетворила так же, как и нас самих.

И нам пришлось выслушать немало справедливых упреков и в письмах и в прессе.

Газетные вырезки... Как не похожи они сегодня на такие же вырезки конца сороковых и начала пятидесятых годов! Периферийные газеты и журналы судят о фильме самостоятельно. Вы часто встречаетесь с интересными, отлично аргументированными высказываниями. Наконец, на страницах местной печати публикуются обсуждения, диспуты, очень широко излагающие самые разнообразные точки зрения.

Что же касается писем зрителей, то очень многие из них заслуживают пристального внимания. Эти письма еще раз напоминают, что кинематограф стал сегодня подлинным властителем дум.

Не скрою, приятно читать письма зрителей — единомышленников фильма «А если это любовь?». Но иногда не меньшее удовлетворение испытываешь от строк, написанных человеком, который спорит с тобой.

Пожалуй, из множества писем и вырезок самым любопытным был для меня отчет о диспуте в горьковском кинотеатре «Рекорд» (газета «Ленинское знамя», 5 марта 1962 года).

Выступали учителя, комсомольские работники, рабочие. Одни принимали картину полностью, другие делились своими сомнениями, третьи резко спорили с авторами. Но это были размышления людей, озабоченных воспитанием молодежи. А вот что сказал среди своих прочих обвинений школьный инспектор Советского района С. А. Величко, считающий фильм клеветой на советскую школу.

«...А как показан «положительный» учитель? — вопрошает С. Величко. — Тоже неверно. Людмила Николаевна забыла, что для школьников педагог всегда педагог, при любых условиях, и *даже здоровается с ученицей-десятиклассницей за руку*. Это же противоречит педагогике».

Как говорится, комментарии излишни. Воистину такой противник полезнее самого пламенного защитника.

Есть в жизни прообразы нашей Марии Павловны, да еще похлеще! Значит, фильм должен быть воинственным по отношению к мещанским взглядам.

А вот среди большого количества дружественных и даже комплиментарных писем многие меня очень расстроили. Поняв основную идею фильма, поддерживая ее, страстно выступая против мещанских настроений, ратуя за доверие к молодежи, сокрушаясь по поводу драмы Ксени и Бориса, некоторые спрашивают, почему же все-таки Ксеня пыталась отравиться, чем вызвано ее отношение к Борису в конце фильма. Значит, фильм не сделал до конца понятной драму, которую пережили наши герои.

Сцена встречи Ксюши и Бориса в недостроенном доме в том виде, как она показана сейчас в фильме, оказалась непонятной. Между тем этот эпизод был снят из расчета, чтобы зритель понял трагедию, которая произошла в этот вечер. То, что случилось, не было естественным завершением созревших чувств, а обстановка, в которой произошла эта встреча, болезненно травмировала девушку. Никогда бы Ксеня и Борис не пришли к этой трагической развязке, если бы их дружба, их только зарождавшееся чувство не были бы оскорблены мещанскими подозрениями.

Нам пришлось выслушивать разные упреки, и в том числе такой: ваши герои не любят друг друга, и в этом слабость фильма, и особенно его финала. В «Советском экране» появилась даже статья «А если это не любовь?». На это лучше всего отвечает Л. Иванова, выступившая в «Учительской газете» с рецензией «А если это даже не любовь?».

«Ну, если не любовь? — спрашивает Л. Иванова. — Если еще не настоящая, а трепетное предчувствие любви, которое молодость ощущает так же естественно, как биение сердца? Тем более мы отвечаем за то, чтобы сберечь его во всей чистоте и красоте».

Именно об этом мы и хотели сказать нашим фильмом.

Когда фильм близился к завершению, в действие вступило прокатное «целомудрие», желание оберечь

зрителей от горькой правды жизни. Нам говорили, что надо убрать эпизод «грехопадения». Взрослые, мол, разберутся, а если молодежь не поймет, то тем лучше — пускай остается в неведении. И вот эпизод сокращен, перетонирован. Казалось, сравнительно мало, чуть-чуть. И что же? Недоговоренность принесла много недоуменных вопросов. А раз мысль неясна — налицо творческий просчет.

Многих огорчил грустный финал. Но если бы желанная бодрая концовка состоялась, это означало бы, что все беды, обрушившиеся на молодые, неокрепшие души, ничего не изменили в их судьбе.

При таком решении получилась бы очередная любовная канитель, посвящать которой фильм просто не стоило бы.

Слащавые развязки — атрибут вовсе не оптимистического, а мещанского, «утешительного» искусства.

При таком понимании оптимизм перестает быть идейно обоснованным мировоззрением, а превращается в этакое бодренькое, неунывающее восприятие действительности.

Именно склонностью к «утешительному» искусству были вызваны многочисленные опасения по поводу многих фильмов, в том числе и по сценарию «Баллада о солдате». Почитайте, например, предложения участников обсуждения сценария «Баллада о солдате» на Художественном совете студии, опубликованные в девятом номере «Искусства кино». Окажись Г. Чухрай менее принципиальным художником, мы бы не имели этого фильма,— горе и тяготы войны, гибель героя не помешали создать произведение, полное веры в чистоту, благородство, гуманизм советского юноши-воина — произведение истинно оптимистическое, мужественно-оптимистическое.

Некоторые критики обвиняли меня в том, что в картине «А если это любовь?» преднамеренно сгущены краски, и поэтому мещанские взгляды без всякого сопротивления торжествуют свою победу. Обвинение в «преднамеренности» я отвергаю. Но если действительно создается такое впечатление, значит есть творческий просчет. Видимо, не всю группу «противостоящих» персонажей следовало показать так однородно, как она выглядит на экране. Но когда ведешь полемику, то обычно в поисках аргументации берешь факты и явления в их крайнем выражении. В такой драке иногда допускаешь лишнее. А мы делали этот фильм, как прямой, открытый удар по пережиткам мещанства, по эмоциональной слепоте, по нравственной ограниченности — по явлениям, все еще дающим себя знать и мешающим развитию нашего общества.

В повседневном быту, в семейных отношениях еще очень живучи многие пережитки старой «морали», и жители новых домов в свои новые квартиры иногда приносят нравственный хлам отживающего мира. Жизнь сложна, и мы не вправе упрощать ее!

Меня глубоко удовлетворяет, что картину называют фильмом-диспутом, что она вызывает споры, не оставляет равнодушными ни молодежь, ни старшее поколение.

Искусство призвано будоражить мысль, скрести совесть, обострять чувства!

Мы часто повторяем, что искусство должно не только констатировать жизненные явления, но и вмешиваться в действительность, участвовать в борьбе за переустройство мира. А борьба предполагает утверждение всего передового и страстное обличение всех нравственных уродств, всего отсталого в общественной и личной жизни. Такая высокая задача несовместима с утешительным, схематичным «искусством», в котором точно дозированы размышления и сентенции, трудности и их несложное преодоление, конфликты с неизбежно благополучными развязками.

По этим рецептам делается тот суррогат искусства, который ублаготворяет подчас невзыскательного зрителя и, что самое грустное, воспитывает потребительское отношение к искусству, только как к развлечению, зрелищу.

А ведь еще В. И. Ленин в своих беседах с К. Цеткин говорил, «что зрелища — это не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение... Право, наши рабочие, крестьяне,— добавлял он,— заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее искусство».

Конечно, зрители наши различны по вкусам, по культурному развитию. Есть страстные поклонники картин типа «Человек-амфибия» и пошлых австрийских фильмов. Но многие, я бы сказал, большинство, ищут в киноискусстве ответов на тревожащие их вопросы. А может ли сегодняшний экран ответить на эти вопросы? И, в первую очередь, находят ли эти ответы зрители в наших фильмах? К сожалению, лишь в очень немногих. Хотя за последние годы создано немало хороших картин, талантливых, правдивых, отмеченных интересными размышлениями, смелыми творческими исканиями в области современного киноязыка.

В основе их лежат грамотные, профессиональные, больше того, талантливо драматургически построенные сценарии. Но, к сожалению, еще не найдена в них та новая форма, которая позволила бы раскрыть все сложные и многообразные процессы общественной жизни, из которых складывается современный мир.

Естественно, каждый раз, готовясь к будущей постановке, мечтаешь о таком сценарии, который был бы написан «многоканально», полифонично.

Хотелось бы, чтобы размышления о животрепещущих процессах современного мира сливались бы в таком «идеальном» сценарии с подробнейшими наблюдениями над тем, как эти общественные явления влияют на характеры, судьбы людей.

Это задача сложная. Мне ясны трудности ее художественного воплощения. Но ведь отдельные «элементы» этой кинематографической «менделеевской таблицы» найдены. Речь идет о синтезе. Советское кино имеет плодотворный опыт создания произведений масштабных, эпических. Советские фильмы всегда были отмечены публицистической страстностью. Наконец, в последние годы большая группа кинематографистов, особенно молодежи, показала себя тонкими исследователями духовного мира своих современников.

Если бы кинодраматургия могла спаять воедино эти тенденции, то, возможно, подобный сплав и принес бы нам желанные сценарии, которые в сочетании с современными выразительными средствами привели бы к новому этапу в истории кино.

...Обращаясь к своим творческим планам, я могу лишь сказать, что одним из героев моего будущего фильма в таком «многоканальном» сценарии я вижу человека, умеющего мудро распознавать сложные исторические закономерности. Его вера и убежденность базируются на знании диалектики общественных процессов. Натура активная, не мыслящая жизни вне борьбы, этот человек даже при ошибках и отступлениях в самой сложной, порой тягостной обстановке не теряет перспективы, веры в конечный результат.

Пока это звучит очень рационалистично. Я не знаю, откуда придет мой герой,— будет ли он строителем или ученым, дипломатом или рабочим. Не знаю, будет ли он молод или стар. Не вижу еще его личной судьбы.

Не могу пока назвать и писателя, кинодраматурга, хотя в советской литературе, в ее новом пополнении меня привлекает немало остросовременных литераторов, знающих жизнь и имеющих на нее свой взгляд, требовательный, умный и заинтересованный...

Михаил РОММ

Послесловие к картине

В советском да и зарубежном киноискусстве, думается мне, надвигаются очень важные события — кинематография начинает раздвигать соседние искусства и то там, то здесь пробовать силы в самых новых областях, в самых новых формах, в самых новых замыслах, которые были бы невозможны еще несколько лет тому назад. В особенности ясно, видимо, выпукло этот процесс происходит в советском киноискусстве. Такие картины, как, скажем, «Неотправленное письмо», «Мир входящему», «Иваново детство», «Человек идет за солнцем»,— это картины симптомы брожения, симптомы поисков. Независимо от масштаба этих картин, от их успеха у зрителей и у критики они заставляют задуматься о путях кинематографии.

Зарубежные работы Бергмана, Антониони, Алена Рене, Куросавы и ряда других режиссеров вызывают аналогичные размышления. Мы можем отбросить многие из этих картин или даже большинство из них, отбросить как ненужные нам вехи, которые прокладывают дороги не туда, но сами поиски режиссеров свидетельствуют о бродильных процессах, которые возникают в мировой кинематографии.

В связи с этим движением мне хочется отдать себе отчет в своей собственной позиции и понять место, которое занимает последняя моя картина «Девять дней одного года». Картина эта была хорошо встречена той частью зрителей, мнением которой я в данном случае особенно дорожу, — советской молодой интеллигенцией.

Режиссер получает много писем по окончании любой из своих картин, но на этот раз их было особенно много, пожалуй, больше, чем когда бы то ни было я получал по какой-либо картине. Это вовсе не значит, что картина «Девять дней одного года» понравилась народу больше, чем другие. Нет. Очевидно, в ней было что-то такое, что вызывало у многих зрителей потребность поделиться с автором своими мыслями.

Особенно мощный поток писем посыпался на меня после появления рецензии В. Орлова. Все они были письма-протесты. Краеугольным камнем споров с Орловым оказалась фигура Ильи Куликова, которого зрители почти все без исключения взяли под защиту. Только в одном письме из тех сотен, которые я получил, высказывалось сомнение в правильности образа Куликова.

Энергичный общественный отклик, который нашла картина в довольно широких кругах советского общества, думается мне, заслуживает того, чтобы отдать себе отчет в смысле проделанной работы. Признаться, я не ждал такого отклика. Я боялся, что картина будет скучной, видел многие ее ошибки и собирался очень многое еще исправлять и переснимать. Сделать это не удалось, картина была сразу же принята.

Я позволю себе отвлечься в сторону, для того чтобы рассказать, как сложился финал картины — записочка Гусева, которая заканчивает ее. Это не более чем забавный случай, но по некоторым соображениям мне хочется вспомнить о нем. Записочка была чистейшей импровизацией. У нас не получался финал. Мы сделали три или четыре варианта, и все они были неудачны. Наконец Баталов предложил закончить картину письмом Гусева к Леле, письмом, из которого было бы ясно, что Гусев чувствует: она сидит внизу и не уходит домой. Он предложил нежный и заботливый текст. Этот вариант всем не понравился, но на всякий случай я снял кадр Гусева, который пишет записку, и Лели, которая ее получает. Происходило это накануне последнего съемочного дня. Д. Храбровицкому, как и мне, идея записки показалась сомнительной. Споря с Баталовым, он сказал: «А уж если писать записочку, то, во всяком случае, не лирическую, а какую-нибудь нахально-веселую»,— и предложил тут же несколько вариантов текста. До самого конца последнего съемочного дня мы так и не знали, чем закончить картину. И когда осталось пятнадцать минут до конца смены, решили вернуться к варианту с записочкой: попробуем, другого выхода все равно нет. На листке вырванном из блокнота, тут же на съемке я торопливо набросал текст, чуть изменив то, что предложил Храбровицкий. Когда текст был написан, я почувствовал, что нельзя подписывать записочку ни именем «Митя», ни фамилией «Гусев». Я нарисовал человечка — два кружочка и две ножки, а потом подумал: почему бы не нарисовать другого, в юбочке? Нарисовал. Места было мало, человечек в юбочке оказался меньше первого. Я соединил руки человечков. И тогда пришло в голову: не нарисовать ли и третьего? Для него осталось совсем мало места, он был совсем маленький — очевидно, это был Куликов. Три человечка взялись за руки — символ дружбы. Это было лучше подписи. Смена уже окончилась, осветители ушли, остался только бригадир. Он зажег единственный прибор, и Герман Лавров снял записочку. Оба мы были уверены, что ее придется делать заново: изменять текст, заказывать художнику, а пока пусть будет так! Все-таки это неожиданно, и в этом есть какое-то остроумие заключительной фразы. Да и к характеру Гусева прибавляется какая-то черточка. Записочку переснимать не пришлось, ничего не пришлось переснимать.

Теперь журнал «Октябрь» упрекает меня за слово «Арагви». Авторы статьи, помещенной в пятом номере этого журнала, товарищи Ю. Люков и В. Панов всерьез полагают, что это мой и Храбровицкого излюбленный ресторан и что наши герои завсегдатаи «Арагви». Я с уважением отношусь к этому национальному храму еды, но, увы, время не позволяет мне бывать в «Арагви». Последний раз я был там лет пять назад. Охотно допускаю, что товарищи Люков и Панов бывают в нем чаще. Это, по-видимому, высокоидейные молодые люди, и одно их присутствие в этом или любом другом ресторане доказывает, что ресторанами пользуются не только сомнительные и развращенные типы, нет, в ресторанах бывают самые разнообразные советские граждане.

По меньшей мере неприлично отвечать на суровую критику, направленную в твой адрес, это не принято, нехорошо, непристойно. Нельзя защищаться от критики, если тебя обвиняют, скажем, в художественной убогости, бездарности или скучности твоих произведений, в дурном вкусе или профессиональной небрежности. Но если возникает принципиальный спор по вопросам, которые составляют существо твоей жизни,— имеешь ли ты право ответить? По-моему, да! Мне кажется даже, что здесь речь идет не о праве, а о долге.

В статье Ю. Люкова и В. Панова (она называется «Это ли. горизонты?») больше половины места отведено нашей картине, но рассматривается она только как заключительное звено в целой цепи преступлений.

Первым «преступлением» была картина «Летят журавли». Авторы статьи обвиняют М. Калатозова в том, что героиня картины неполноценна, ущербна, что в картине звучат ноты безысходности. Эту же безысходность и ущербность авторы обнаружили и в картинах «А если это любовь?», «Горизонт», «Неотправленное письмо» и, наконец и в особенности, в фильме «Девять дней одного года».

Скажу честно — я был польщен, что моя картина попала в такую хорошую компанию. Я, пожалуй, исключил бы только «Горизонт». Это все-таки неудача И. Хейфица. Я понимаю намерения этого большого режиссера, вижу блестящие куски, понимаю, что хотел сказать Бакланов, но замысел в целом не удался. Остальные три картины я причисляю к крупнейшим произведениям советской кинематографии и думаю, что они представляют собой не историю цепи преступлений, а историю творческих поисков, и, может быть, самых ценных за последние годы.

Я беру на себя смелость заявить, что фильм «Неотправленное письмо» при очевидном его неуспехе у широких кругов зрителей, при всех жесточайших спорах, которые он вызвал, представляет собой большое событие в истории мировой кинематографии. В напряженном поиске нового кинематографического языка и новых областей его раскрытия М. Калатозов и С. Урусевский сделали ряд ошибок. Главная из них та, что они раздавили драматургию и не сумели вглядеться в характеры героев своей картины. И тем не менее «Неотправленное письмо» — это этап в развитии кинематографического языка. После этой картины ни один уважающий себя режиссер, ни один уважающий себя оператор, если он не закоснел в ремесленничестве, если он обладает живой душой, пытливостью и любовью к нашему искусству, уже не сможет работать без учета опыта этого фильма, хотя это вовсе не значит, что фильму следует подражать. Товарищи Ю. Люков и В. Панов, очевидно, причисляют картину «Чистое небо» Г. Чухрая к хорошим произведениям советской кинематографии, хотя, между нами говоря, они могли бы обвинить героя и этой картины в ущербности, так же как они обвиняют героев перечисленных выше картин. Но вглядитесь в ткань «Чистого неба». Не нужно быть крупным специалистом, для того чтобы увидеть следы уроков, воспринятых от М. Калатозова и С. Урусевского. В фильме «Неотправленное письмо» кинематографический аппарат не свидетель событий, а как бы живой участник их. Первые опыты такого рода съемок были проделаны еще в «Журавлях», а в «Неотправленном письме» они стали генеральным методом. Это не просто формальное открытие, это новая позиция художника, и она влечет за собой далеко идущие последствия. Не увидеть, не заметить и не понять этого, по-моему, нельзя.

Не все замечательные картины оказываются картинами популярными. «Голый остров» не имел у нас коммерческого успеха. Да вспомним хотя бы историю «Земли» А. Довженко, вспомним ожесточенные нападки на эту картину, вспомним, что широкий зритель, в общем, не принял ее. И тем не менее «Земля» гениальна. Это вершина творчества Довженко на немом этапе и вершина кинематографии того периода. Я знаю многих режиссеров, операторов и кинодраматургов, которых именно эта картина заставила пойти в кинематографию. До того как «Земля» появилась на экране, они не представляли себе, что кинематография может говорить таким языком. К числу этих режиссеров принадлежал, в частности, и я. В моей работе нет ничего общего с Довженко, я никогда не пытался ему подражать, никогда у него не учился, но именно «Земля» открыла передо мной поэтический мир кинематографа. Я помню день, когда увидел в маленьком, ныне уже не существующем кинотеатре эту картину. Рядом со мной сидели люди, которые смеялись и даже свистели, в особенности во время эпизода, когда обнаженная женщина мечется по избе в тоске, отчаянии и страсти. Смех вызвал и эпизод, когда парни и девушки сидят словно древние каменные статуи, залитые молочным светом луны, и затем каждый парень сурово и целомудренно держит руку на груди девушки.

Я не хочу сравнивать «Неотправленное письмо» с «Землей», я хочу только сказать, что некоторым произведениям искусства можно многое простить. В таком огромном хозяйстве, как советская кинематография, среди сотен картин, из которых большинство представляет собой простые ремесленные повторения давно пройденных уроков, мы можем позволить себе роскошь дать право некоторым подлинным художникам на эксперименты, если они учат нас новому. И не нужно прорабатывать ищущих.

Думается мне, что статья тт. Люкова и Панова воскрешает критические нравы и нормы оценок времен культа личности. Если бы не это обстоятельство, я не позволил бы себе выступить. Мне было бы гораздо легче писать, если бы Люков и Панов обошлись без «Девяти дней», а закончили свою статью какой-нибудь другой картиной, ну, скажем, «Ивановым детством». Но я не могу оставить без ответа попытку повернуть историю кинематографии вспять.

Статья тт. Люкова и Панова заставляет вспомнить статьи пятнадцатилетней давности, авторы коих выискивали «червоточину» в романах, повестях и пьесах (на кинокартины тогда не посягали, всем было известно, что каждая из них была утверждена незыблемым авторитетом). Вспомним, сколько вреда принесли тогда нормировщики морали и проповедники казенных истин. Вспомним, как тормозили они движение искусства, какие ярлыки навешивались тогда на художников. Ныне, разумеется, статья тт. Люкова и Панова не может повлечь за собой тех последствий, которые она неизбежно повлекла бы во времена культа личности. Время другое, и художники по-другому чувствуют себя на свете.

Мне не хочется подробно разбирать статью и спорить с ней. Мне кажется, что проще всего высказать свое отношение к ней. Я считаю статью вреднейшей не только потому, что в ней извращенно и тенденциозно толкуются и поносятся хорошие картины. Я вижу в статье поиски конъюнктуры, в этом ее пафос. Это пробный шар. И вот тут-то и заключена главная опасность. Я не могу обвинить Ю. Люкова и В. Панова ни в безграмотности, ни в глупости. Это грамотные и неглупые люди, они все прекрасно понимают.

Но не может же человек всерьез считать, что шутка Куликова — «в каменном веке мужчина должен был внушать ужас» — действительно выражает его жизненные убеждения! Если у критика нет даже элементов понимания юмора, то он просто не имеет права быть критиком. То же самое относится ко многим фразам Куликова, которые он произносит с подтекстом, явно ощущаемым каждым зрителем, даже самым неискушенным. Люков и Панов делают вид, что они не поняли этот подтекст, и толкуют эти фразы прямо в лоб. Это недопустимые способы полемики, о которых мы давно уже забыли. И не надо их воскрешать.

Фигуру Куликова в картине «Девять дней», так же как фигуру матери в картине «А если это любовь?», так же как образ, созданный Самойловой в «Летят журавли», пытаются подать, как вещественное доказательство идейной порочности произведений. Я слышал разные мнения об образе Куликова, но ни один из молодых или старых физиков не позволил себе сказать, что таких нет или что такие редки. Наоборот, когда группа физиков-академиков, всемирно знаменитых ученых, смотрела картину (они были первыми ее зрителями), то все сошлись на том, что Куликов подмечен очень точно. «Вот такие люди, как Гусев,— говорили академики,— попадаются реже».

Каждое десятилетие, а в иные эпохи даже каждый год входят в жизнь новые поколения, которые вносят новое, свое, особенное в понимание всех проблем, в том числе и таких, как товарищество, способ самовыражения, оценка дружбы и любви, даже манеры держаться, словом, во все решительно стороны, которые формируют облик человека. Художник обязан чувствовать то новое, что происходит в жизни, он обязан прислушиваться ко времени.

Вот перед нами поэт Евгений Евтушенко. Этот умный, честный и талантливый поэт стал одним из самых популярных поэтов советской молодежи. Поэт, очень хорошо чувствующий современную молодежь, ненавидящий штамп и старающийся освободиться от него, говорит новым языком на новые темы. Язык этот и сам предмет поэзии Евтушенко оказались близкими и понятными нашим молодым современникам.

Можно по-разному оценивать повесть В. Аксенова «Звездный билет». Мне, как и многим, «Коллеги» нравились больше. В общем, я считаю, что «Звездный билет» не был большой удачей. Но вот в седьмом номере «Нового мира» появились два рассказа Аксенова, и этими рассказами писатель показал, что «Звездный билет» был этапом в его писательском развитии. Рассказы могут служить предметным образцом растущей взыскательности литератора, который не соглашается писать ниже, чем на самом высоком уровне, достигнутом современной литературой.

Я назвал имена молодого писателя и молодого поэта. Я мог бы назвать имена молодых режиссеров, которые ставят сейчас картины не без ошибок и недочетов, но движущих кинематографию вперед. И когда я думаю, что немолодые Калатозов и Урусевский помогли процессу обновления советской кинематографии, я горжусь моим поколением. Я буду счастлив, если это удастся и мне.

Попытки канонизировать прошлое и утвердить неподвижность искусства просто смешны. Более того, они неграмотны. Марксистское понимание искусства всегда предполагает рассмотрение его в развитии, а не путем анализа неподвижных форм. История мировой живописи — это история непрерывного изменения. Можно поставить перед знатоком любое полотно, и по первому взгляду, даже не думая, он скажет: «Голландия, вторая половина XVI века» или «Россия, конец XVIII века». Но вот уже сорок пять лет прошло со времени Октябрьской революции, величайшего переворота во всей человеческой истории. А у нас есть художники, убежденные, что можно и даже должно писать совершенно так, как писал Репин. Неужели мы когда-нибудь будем говорить: «Судя по трактору, это сороковые годы XX столетия» или «судя по самоходному комбайну, это пятидесятые годы»? Ведь никаких других примет времени в такой живописи нет! Ни живопись, ни скульптура и никакое искусство не могут остановиться в своем развитии.

Мы были свидетелями того, как пытались остановить архитектуру. Еще несколько лет тому назад академики архитектуры всерьез считали, что их задача — соединить формы итальянского Ренессанса с центральным отоплением, больше ничего не надо.

Я до сих пор помню спор, который произошел на «Мосфильме» в связи с утверждением проекта административного корпуса. Архитектор Транквиллицкий (кстати, эта фамилия в переводе на русский язык означает «спокойнейший») оформил угол административного корпуса в виде круглой башни. Фасадная часть была снабжена мощными колоннами с капителями, которые перекрывали свет и без того не слишком больших окон. Когда некоторые режиссеры предложили архитектору убрать колонны и круглую башню, то он заявил: «Вы конструктивисты, а это все равно что формалисты. Конструктивизм — это буржуазное течение, оно вредоносно. Круглая башня, которую я поставил, это творческая переработка классического наследия (если не ошибаюсь, он упомянул башню св. Ангела в Риме). Имейте в виду, что за конструктивизм могут

и проработать, а освоение классического наследства поощряется». Разговор этот, разумеется, происходил до постановления Центрального Комитета КПСС об архитектурных излишествах. И тем не менее, если вы сейчас пройдете в новые корпуса «Мосфильма», вы обнаружите толстые колонны и увидите, что вместо окон врезаны массивные дубовые двери с небольшими квадратными стеклами, причем эти двери никуда не ведут, потому что балконов нет. В комнатах темно и холодно. Транквиллицкого нисколько не беспокоило неудобство помещений, недостаток света и тупость планировки. Так, например, хотя все пути сообщения на «Мосфильме» идут внутри двора, огромные парадные входы новых павильонов расположены с внешней стороны. Эти двери всегда заколочены, зато со двора входов нет, и посетители подчас просто не знают, как войти в новый корпус и как отыскать в нем нужную комнату. Для архитектора главное заключалось в том, чтобы здание было похоже на академическую постройку, чтобы оно напоминало что-то уже виденное раньше.

Критик, который не радуется новому, не чувствует нового, не ищет нового, не имеет права заниматься искусством. В архитектуре подражание прошлому настолько нелепо и ведет к таким непроизводительным расходам, что понадобилось специальное постановление ЦК по этому поводу. В живописи, кинематографии, литературе и даже театре мертвая неподвижность, повторение старых форм, подражание тому, что уже было, не наносит явного, видимого ущерба народному хозяйству, а новое иной раз кажется даже странным. Между тем если есть искусство, которое должно стремительно изменяться, то это именно кинематография. Ни живопись, ни театр, ни скульптура не играют такой роли в жизни народа, какую играет сейчас кинематограф. Мы все знаем, мы убеждались в этом многократно, что духовное воспитание молодежи происходит сейчас под явным и мощным воздействием кинематографа. Оставаться неподвижным в этом искусстве может только творческий труп.

Мне довелось несколько раз критически отозваться о некоторых своих прошлых работах. С одной стороны, мне за это попало. Меня обвинили в том, что, критикуя свои картины, я подрываю уважение к традициям советского киноискусства и косвенным образом наношу ущерб не только себе, но и другим мастерам, а главным образом порчу молодежь, лишая ее уважения к прошлому. С другой стороны, некоторые критики поняли меня дословно или, лучше сказать, простейшим образом. «Ежели Ромм,— решили некоторые из них,— сам критикует некоторые свои предыдущие картины, то ему и карты в руки».

Критикуя свои картины, я наивно полагал, что и другие мастера, много поработавшие в период культа личности, сделают то же самое. Мне кажется, что как-то чистоплотнее говорить прежде всего о себе, а потом уже о других, что следует применять знаменитое, насквозь советское выражение «ты о себе скажи!», столь часто повторяемое на общественных собраниях и, по существу, очень глубокое и верное. Вот я и сказал о себе. Жаль, что никто не последовал моему примеру. Ну, давайте говорить начистоту: все-таки «Секретная миссия», «Русский вопрос» и даже «Адмирал Ушаков» не самые приспособленческие из картин, которые делались в период культа личности или вскоре после крушения его. Есть образцы похлеще. Образцы-то похлеще есть, а авторы этих образцов помалкивают. Они рассуждают так: «Авось пронесет! Ведь оценки уже даны. Все ведущие критики в свое время уже похвалили мои картины. Они связаны со мной железной порукой — слово не воробей. Чтобы пересматривать мои картины, им придется пересматривать самих себя. А легко ли это делать? Пусть в этом упражняется Ромм, ему же хуже».

Действительно, мне в чем-то хуже, а в чем-то лучше. Я не жалею о статьях и выступлениях, которые дали повод к пересмотру части моего прошлого. Не жалею, потому что мне самому было необходимо хотя бы на время зачеркнуть его. Это развязало мне руки и позволило отказаться от множества въевшихся в кожу навыков, соскрести с себя коросту профессиональных привычек и убеждений.

Речь идет не только о новой теме, за которую я взялся, не только о том, что я впервые после многих-многих лет поставил картину на современном советском материале, но и о языке этой картины, о всех сторонах ее.

Развитие кинематографии не есть только смена кинематографических наблюдений, не только развитие кинематографической мысли. Новая мысль требует нового выражения.

Вл. Маяковский ломал русский язык не потому, что это было модно, не потому, что футуристы его ломали.

Его друг и учитель первых лет Давид Бурлюк писал стихи экстравагантные по содержанию, но традиционные по форме. Вот его «Марш футуристов» (цитирую по памяти):

Каждый молод, молод, молод,
В животе чертовский голод.
Мы бросаем громкий клич,
Этот краткий спич.
Будем лопать камни, травы,
Горечь, сладость, яд отравы.
Будем лопать пустоту,
Глубину и высоту,
Птиц, зверей, чудовищ, рыб,
Ветер, глину, соль и зыбь.
Все, что встретим на пути,
Может в пищу нам идти.

Это обыкновенный четырехстопный хорей, которым писал еще Пушкин. Но уже первые работы Маяковского начисто рвут с классическим стихосложением. Маяковскому была нужна новая форма, потому что мысли, с которыми он пришел в поэзию, требовали этой новой формы. Это утверждение нисколько не оригинально, на каждой лекции по марксистско-ленинской эстетике можно слышать примерно аналогичные утверждения. Однако простейший вывод, который напрашивается, как только произносится эта мысль, почему-то не делается. А вывод такой: если новая мысль художника настоятельно требует новых средств выражения, то, следовательно, после крушения культа личности, вместе с потоком новых идей, которые искусство стало нести в народ, должны были прийти и новые формы выражения. Однако очень многие наши мастера полагают, что весь вопрос состоит только в том, чтобы заменить героев и перелицевать проблему, а рассказывать о нашем времени в наши годы можно тем же языком, которым мы говорили в тридцатые или сороковые годы. Не знаю, как другие, а я считаю это невозможным.

Вот почему я прежде всего начал размышлять о вопросах драматургии и начал присматриваться ко всему новому, что делается в этой области и у нас и за рубежом.

В картине «Девять дней одного года» мне надо было сказать очень многое. Старые каноны кинодраматургии не годились, ибо речь героев подчинялась логике привычного кинематографического сюжетного развития, ограничивающего автора и ограничивающего свободу мышления героев. А нам с Храбровицким хотелось раскрепостить мысль.

Легко проанализировать сценарий «Девять дней» и убедиться в том, что впервые за тридцать лет моей работы я нарушил все привычные для меня правила построения сценария. Я всегда стоял за краткость и широту экспозиции, которая стремительно вводила в действие основную массу персонажей и ориентировала зрителя в существе завязывающегося конфликта. Чем короче и насыщеннее экспозиция, тем легче, думал я, перейти к разворачиванию перипетийной части, направленной к единой цели. Эта перипетийная часть должна занимать генеральное место в картине. Кульминацию событий я обычно помещал где-то на пороге последней четверти картины. Это начало Октябрьского восстания в «Ленине в Октябре», это покушение в «Ленине в 1918 году», это скандал в семействе Розы Скороход в «Мечте», это приезд штурмовиков в «Человеке № 217», это свадьба в «Убийстве на улице Данте».

В «Девяти днях» мы нарушили эту пропорцию. Вся работа над сценарием от варианта к варианту заключалась в том, чтобы разрушать внешнюю логику течения событий, ослаблять искусственные сюжетные сценки, в то время как раньше, в течение тридцати лет, моя работа сводилась как раз к обратному. Вся первая половина «Девяти дней» вплоть до свадьбы есть не что иное, как безобразно распухшая экспозиция. Только во время свадьбы мы знакомимся с рядом очень важных для нас героев картины. Таким образом экспозиция занимает больше половины фильма. За сим следует перипетийная часть. Она очень коротка, всего один день и одно утро, около 300 метров. Кульминация перипетийной части — это «удачный» опыт. А дальше идет непомерно растянутый финал, настолько растянутый, что он мог бы длиться сколько угодно частей и мог бы быть оборван гораздо раньше. Не только я, но и большинство участников съемочной группы очень боялись, что это настойчивое ослабление сюжетных сцепок, нарушение пропорций и многочисленные уходы в сторону от развития действия, многократные остановки действия и т. д., что все это снизит интерес к картине и сделает ее трудной для восприятия. Это оказалось как будто неверным.

До «Девяти дней» движущей силой картины, ее пружиной я всегда считал развивающуюся фабулу. В «Девяти днях» движущей силой картины стала развивающаяся мысль, и именно мысль сформировала и последовательность эпизодов, и строение их, и все основные формальные приемы.

Уже в середине работы над картиной мы нашли формулу — «картина-размышление». Эта краткая формула вооружила нас на преодоление ряда противоречий. Она привела даже к изменению названия картины. Прежде картина называлась «Я иду в неизвестное», т. е. подчеркивалось именно сюжетное движение. Название «Девять дней одного года», разумеется, более неподвижно, но точнее определяет новую форму картины.

Меня часто спрашивают: означает ли фильм «Девять дней одного года» переход на позицию интеллектуального кино, о котором так много говорят на Западе? Польский критик Яцкевич на «вольной трибуне» в Карловых Варах даже прокламировал рождение интеллектуального кино, которое, по его словам, продемонстрировано в фильме «Девять дней одного года». Он заявил, что то интеллектуальное кино, о котором мечтает французская «новая волна», о котором мечтает также и польская кинематография, пришло из Советского Союза. Почти каждый журналист, беседовавший со мной, задавал мне вопрос: буду ли я продолжать линию интеллектуального кино? Мне трудно ответить на этот вопрос. Дело в том, что я не собирался открывать новые формы кинематографа, я только хотел сделать новую для себя картину. Я не претендовал также на то, чтобы эта картина была причислена к числу новаторских для всего кинематографа, но я уверен,

что она новаторская для меня. Повторяю, мой рабочий термин был «картина-размышление».

И разумеется, я не сказал в «Девяти днях» всего того, что я хотел сказать. Я испытываю жадную потребность высказаться по многим вопросам, которые волнуют не только меня, а, убежден, большинство моих современников. И поэтому, может быть, в следующей картине мне потребуется вновь очень много слов и много размышлений.

Новая для меня драматургия «Девяти дней» потребовала множества новых решений во всех областях режиссуры. Я всегда был убежден, что все формальные стороны фильма подчинены одной главной стороне — его драматургическому решению.

В течение двадцати лет я разрабатывал глубинную мизансцену. В «Девяти днях» мне пришлось почти полностью отказаться от нее. Мне пришлось по-новому подойти к решению таких вопросов, как свет, композиция кадра, движение камеры и даже фактура декораций.

Во всех моих решениях я нашел великолепного товарища в лице молодого оператора Германа Лаврова. Он очень помог мне. Это человек смелый, а смелость я считаю самым главным, самым важным самым нужным качеством, столь же важным, как талантливость художника.

Пришлось по-новому решать вопросы монтажа. И должен сказать, что в этом отношении мой старый друг Е. Ладыженская сразу же согласилась с методом резкого монтажа по мысли вместо плавного и логичного монтажа по настроению, по композиции кадра и т. п. Резкий монтаж по мысли с нарушением обычной логики и даже обычных грамматических правил отвечал резкому свету, резким углам зрения, ракурсам, резкой смене кусков и материала.

Все это новое возникало у меня не потому, что я хотел быть современным, а потому, что материал картины был сугубо современным, потому, что мысли картины нельзя было выразить иными способами.

Однако самым трудным было найти новое в работе с актерами. Я не решаюсь в пределах этой статьи сколько-нибудь подробно говорить об этом вопросе. Но для меня несомненно, что настала пора подумать об актерской школе. Кинематографу новой темы, кинематографу новой драматургии, словом, кинематографу мысли нужны актеры иной выучки, иных навыков.

Я ни на секунду не сомневаюсь в гениальности Станиславского. Он учил актера правдивому поведению. Но Станиславского нет на свете, и я не знаю, что сказал бы он, если бы сегодня посмотрел спектакль созданного им театра. То ли время и вкусы изменились, то ли ощущение правды стало иным, но я испытываю постоянные мучения от актерского наигрыша, который идет со сцен огромного большинства театров и экранов в огромном большинстве картин. У нас очень хорошие актеры, но и в актерском деле нельзя стоять на месте. Ведь не случайно применил Станиславский слово «штамп», разрушая тогдашние актерские навыки, навыки конца XIX века. И если бы его спросили: «А ваша система, Константин Сергеевич, это на век? А ваша школа не должна претерпевать изменений?» Уверен, он бы с негодованием отверг всякое предположение о неизменности в искусстве. А мы ныне сделали из «системы» икону, хотя отчетливо видим, что, скажем, многие французские актеры, обучаясь в скверных, с нашей точки зрения, школах, играют почему-то необыкновенно правдиво.

Зерно системы Станиславского — это не правила обучения актеров, а идея, которая заключается в том, что их нужно все время учить по-новому, новой правде.

С актерской проблемой я довольно больно столкнулся на картине «Девять дней одного года». Мне было трудно, потому что сам ведь я тоже выучен определенным образом работать с актерами и определенным способом добиваться от них нужного мне результата. Я бесконечно благодарен молодым актерам, в частности И. Смоктуновскому, А. Баталову и актерам театра «Современник», которые работали со мной и которые кое-чему меня научили. Я знаю недочеты Смоктуновского, недочеты Баталова, недочеты Лавровой, но вместе с тем я вижу в них то новое, что они угадали каким-то внутренним актерским молодым чутьем. Скажу прямо, при всей трудности работы с моими героями (а это было, ох, нелегко!) я не сумел бы сделать картину на том актерском уровне, какого добивался, если бы они не помогли мне, хотя были минуты, когда мне хотелось их прирезать. Необыкновенное правдолюбие Баталова и его отвращение к актерскому штампу, исключительный инстинкт и своеобразная острая пластичная выразительность Смоктуновского, настойчивые поиски органики у Лавровой — отличались современными чертами. И хотя я не всегда был согласен с моими исполнителями и часто мы спорили и почти ссорились, большинству актеров удалось принести на экран звучание современного советского человека.

Я совсем не убежден, что мне удалось сделать все необходимое в области режиссуры, в работе с актерами, во всех формальных сторонах картины. Но по меньшей мере картина с железной необходимостью заставила меня задуматься над всеми сторонами своей работы, а в связи с этим и над работой моих товарищей.

Тот напряженный поиск, к которому я пришел в картине «Девять дней», начался у Калатозова гораздо раньше. Вот почему я так ценю его «Летят жу-

равли», и мне больно, когда нападают на эту картину, как если бы нападали на меня самого, а может быть, даже еще больнее.

«А если это любовь?» Райзмана — одна из самых лучших его картин по режиссуре, кстати, это его первая широкоэкранная картина. Я считаю эту картину образцом режиссерского искусства, и мне больно, когда в этом произведении искусства находят не то, что нахожу в нем я.

Вот молодой режиссер А. Тарковский сделал картину «Иваново детство». В этой картине я тоже вижу превосходный и очень острый поиск очень талантливого человека. Однако я уже слышал от нескольких крупных кинематографических людей сердитые и почти злобные отзывы об этой картине, хотя на огромное большинство киноработников картина произвела сильное впечатление.

Мне кажется, что у нас в кинематографе дела в общем улучшаются. Мы привыкли ругать аудиторию Дома кино, но в общем кинематографисты справедливы и благожелательны. Хорошим картинам у нас радуются, новое у нас принимают хорошо, и недоброжелательство далеко не так широко распространено в нашей среде, как это иной раз утверждают. И именно поэтому наш кинематограф в последние годы так стремительно омолаживается в лучших произведениях. Этот процесс необратим в лучшем значении этого слова.

Андрей ТАРКОВСКИЙ

Между двумя фильмами

На встречах со зрителями «Иванова детства» мне одинаково радостно было слышать и похвалы фильму и дружескую критику. Может быть, полезно расширить круг участников этих разговоров, когда одна работа осталась позади, а следующую мы обдумываем.

...Рассказ В. Богомолова «Иван» я получил и прочел вместе со сценарием, над которым мне было предложено работать. Рассказ показался мне лучше многих сентиментально-дидактических историй о юных героях, где совершенно неизбежны эпизоды: 1) младенец обманывает вражеского офицера; 2) младенец в мундирчике, его закармливают конфетами; 3) его усыновляет воинская единица — погранзастава, подлодка или гарнизонный оркестр.

Характер главного героя рассказа В. Богомолова привлекает тем цельным движением темы, какую — пусть более могущественным образом — показывает нам в некоторых своих персонажах Ф. М. Достоевский. Характер, созданный войной и поглощенный ею.

За старательно изложенным военным эпизодом хотелось увидеть тяжкие изменения, которые вносит война в жизнь человека, в данном случае человека очень юного. Увидеть правдиво моменты ожесточения, сопротивления и показать внутреннее противоборство безумию военизированной смерти; для этого в фильм введены сны, получившие важное идейно-композиционное значение. Особенно важен последний сон, который мы, зрители, видим после того, как узнали о казни Ивана. Зритель смотрит на героя, которого уже нет на свете, вбирает в себя частицы его действительной и возможной судьбы. Этот последний сон — пробег по речной отмели — сделан вовсе не для того (как некоторые думают), чтобы высветлить финал картины,— это было бы неверно и безвкусно в произведении, большинство героев которого погибает (другое дело, что наша авторская позиция является оптимистической). Тут имелась в виду кинопоэтическая трагедия.

В этом аспекте и линия Маши — вовсе не «любовный довесок», а сдержанность Холина по отношению к ней не есть дань редакторско-прокатному целомудрию. Поцелуй над траншеей, мне кажется, отдаленно и очень непрямо ассоциируется с поцелуем у могилы. И это опять-таки трагедийный образ — во всяком случае, в моем представлении. Существует предсвадебное упоение вальсом и другое упоение, пушкинское — «бездны мрачной на краю». Вот это нам требовалось.

Мы долго искали натуру для «танца берез», перебрали десятки рощ. Нашли в Подмосковье. Оператор Вадим Юсов был в восторге. Во время съемки я шел рядом с ним, подхлопывал в ладоши и давал счет: «раз-два-три... раз-два-три...» А говоря всерьез, эта стерильная березовая фактура выморочно-красивого леса «намекает» как-то, пусть весьма и весьма косвенно, на неотвратимое «дуновение чумы», в радиусе которого существуют персонажи фильма. Мы соединяли в фильме эпизод с эпизодом, исходя из

поэтических ассоциаций. Монтаж был подсказан эмоциями, а не прямой последовательностью событий.

В рассказе В. Богомолова вместо изложения похождений разведчиков дана атмосфера напряженного ожидания; ощущается обстановка, когда фронт ждет решительного часа. Солдаты в это время пришивают пуговицы, чистят оружие, слушают пластинки, тоскуя по дому. Тогда начинаются письма, воспоминания и особое нервное состояние людей. Современное кино накопило средства для анализа таких замедленных моментов, ему уже не кажется посторонней мысль, что «жизнь, как тишина осенняя, подробна». Мелькание кадров, родственное торопливым монтажным сопоставлениям пудовкинского «Санкт-Петербурга» или батальным кусочкам «Окраины» Барнета, едва ли может выразить современную правду о войне. Мне кажется, современный фильм должен нести зрителю большее количество информации.

В какой-то момент развития киноискусства можно было, не отклоняясь от истины, монтировать акцентные, подчас плакатные фрагменты; это и создавало стиль киноповествования. Теперь большая доля фильма приходится на медленно текущие минуты ожидания, задержки, паузы, которые вовсе не есть воздушные ямы сюжетной трассы.

Если бы нам удалось еще больше заменить прямой сюжетный ход замедленным нервным напряжением, мы были бы ближе к решению своих задач. Наш фильм, пожалуй, не доведен до конца. Многое не удалось, многое не успели сделать. Так, эпизод на деревенских развалинах со стариком мне советовали выкинуть (и мне самому это казалось лучшим), но было поздно.

Навязли в зубах противопоставления типа церковь — война, храм — артобстрел. Мы не нашли натуры для решения менее примелькавшегося. Командный пункт и позиции должны были, по нашей задумке, размещаться на керамическом заводе странных очертаний. И во время всего артобстрела должна была длиться безлюдная мизансцена тележек на узкоколейных путях, нагруженных незавершенными грубыми изделиями, — они должны были передвигаться под действием взрывных волн. Я очень завидую М. И. Ромму, у которого хватило воли и средств заменить в «Девяти днях» кадр, где Гусев и его жена созерцают захоронение радиоактивной плиты простым проходом Баталова на фоне мосфильмовской стены; тут произошла замена литературно-сценарной символики элементом образной киногении... Так держать!

Но иногда диктат конкретных условий работы оказывается полезным, и нужно почувствовать в затруднениях, в невозможности других вариантов как бы «художественное указание» натуры. У нас был вот какой проект высадки разведчиков на противоположный берег: густой туман, черные фигуры, вспышки ракет. И от фигур на туман ложатся тени, своего рода бестелесные скульптуры. Однако легкий ветерок каневской поймы (там снимался «затопленный лес») наверняка разрушил бы наши дымовые построения. Потом думали было давать те или иные планы высадки на вспышках ракет, а монтировать их вразброс, то есть примерно так: вспышка — в кадре двое, видно плечо третьего, движение вправо; вспышка — видны три маленькие фигурки вдали, они движутся от нас; вспышка — в кадре глаза и мокрые ветви... и т. д. Когда же отпал и монтаж «на вспышках», мы сняли тот материал, который вошел в картину, и это оказалось, пожалуй, и более простым и более значительным.

На опыте с этим материалом я почувствовал одну закономерность, которую попытаюсь если не сформулировать, то хотя бы наметить. Недостатки режиссуры наших дней являются более или менее общими. К ним относится слишком прямолинейный язык мизансцен. Если, разговаривая с женщиной, герой ставит ногу на стул, где висит ее одежда, значит, в их отношениях появилась «трещина», он ее уже не любит... Поскольку мизансцена «должна выражать суть», как часто говорят в лекциях, то мы сразу видим неглубокое дно кадра. Действие в кадре организовывается при этом умозрительно, хотя на самом деле между психическим состоянием человека и его физическим выражением нет обычно прямого соответствия.

Слишком откровенно-образная мизансцена, подтекст напоказ — это часть более общего явления, когда кадр подчинен требованиям литературности или прямой наглядности. В одном из самых неустаревших фильмов, «Аталанте» Виго, есть эпизод, когда новобрачные, девица и молодой моряк, идут из церкви на баржу; под звуки тривиальной гармошки они обходят вокруг трех больших круглых скирд, то исчезая — и перед нами пустынный пейзаж,— то появляясь вновь. Что это? Обряд, танец плодородия? Нет, эпизод значителен не в литературном пересказе, не в символике, не в зримой метафоричности, а в конкретном насыщенном существовании. Перед нами форма, наполненная чувством.

Мне кажутся не имеющими особенной перспективы такие понятия, как интеллектуальное кино, интеллектуальный монтаж... Кино останется эмоциональной областью, и снимать нужно то, что пережил, перечувствовал, выносил, а не то, что сконструировал. (Хотя в области монтажного ритма фильмы С. М. Эйзенштейна остаются ценнейшим примером: ритм, воздействуя на подсознание, помогает нам затрагивать глубинные слои психики напрямик, без ассоциативных лазеек.)

Специфику нашего искусства нужно разрабатывать на эмоциональной основе. Мы долго подчинялись прозе, это дает все больше отрицательных последствий. В свою очередь и у поэтического кино есть минусы: оно, как искусство молодое, легко впадает в претенциозность. А ведь вырваться из логики штампов хотят не только авторы фильмов, но и зрители. На обсуждении нашего «Иванова детства» в клубе Московского университета один из студентов сказал: «Хорошо, что у вас лошади едят яблоки. Нам надоели овес и сено».

У поэзии нужно учиться передавать немногими средствами, немногими словами большое количество эмоциональной информации. Ученье у поэзии еще и тем хорошо для кинематографистов, что заставляет дорожить сдержанностью, призывает быть самим собой, прислушиваться к миру.

Поэзия кино не только в цветных стеклах и катафалках с огромным цветком — я имею в виду фильм «Человек идет за солнцем», — но и в большей сжатости, в большей наполненности.

Когда в «Судьбе человека» камера поднимается над Соколовым, бежавшим из плена, то в ее движении, в волнах хлебного поля, в чуть разбросавшейся фигуре солдата передана такая тяга к свободе, такая воля... Вот только чуть рано идет на фонограмме захлест собачьего лая. Еще бы побыть ему так, здесь, в этом поле, под тихим ветром, в своей России!

Если стоит отмежеваться от литературно-беллетристических шаблонов, решив идти об руку с поэзией и музыкой, то надо признать: тем более вредно для экрана давление традиционной живописи. Режиссеры часто еще предпочитают конструировать образ, а не высматривать его в жизни. Еще недавно в фильме «Отелло» возможно было на шекспировский текст нанизать целый музей репродукций.

Мне кажется, что одним из главнейших обстоятельств эстетической достоверности фильма является сейчас режиссерско-операторское чувство фактуры. Успех зависит от умения режиссера задумать и найти конкретную среду, от умения оператора «впитать» ее.

Мысль, переданная фактурно, при наибольшей отчетливости наименее навязчива. В одном из кадров «Земли» Довженко и Демуцкий, сняв с очень низкой точки работу конного плуга, сопоставили два вида взрытости, рыхлости — черную вспаханную землю и белые как бы вспаханные облака.

«Впитывание» среды на пленку (тут очень ценно такое операторское качество, как мягкость; им замечательно владеет Вадим Юсов), создание кадра, действующего на зрителя контрастами или единством своей поверхности, открывает путь к тому, чтобы «литературное рассказывание» уступило место «кинособытию». Вот, скажем, человек идет вдоль белой стены из ракушечника; покрой блоков, характер трещин и как бы сконденсированный в этом их молчании шелест древних морей создают один круг идей, ассоциаций, одну часть характеристики. Другая появляется, когда мы берем обратную точку, и герой, движется на фоне темно-серого моря и черных аритмично сгруппированных пирамидальных деревьев. Он изменил наклон головы, он спорит с только что сделанными выводами. Другими словами, мы движемся не по пути рассудочно-логическому, где слова и поступки оцениваются с самого начала, а по пути поэтическому. Таким способом мы уйдем от литературности и, в конце концов, сможем сказать словами Пушкина:

О чем, прозаик, ты хлопочешь?
Давай мне мысль, какую хочешь...

Все эти предположения я высказываю отнюдь не в декларативном порядке. Не знаю, как с антироманами и антифильмами, но я — за антиманифесты.

В. ШКЛОВСКИЙ

Что делать в кино?

Что делать в кино? Каждому приходится этот вопрос решать прежде всего для себя. В кинематографии работаю с 1923 года. Мне много лет, сейчас занимаюсь литературой, моя кинематографическая работа, вероятно, будет не столь продолжительна и не очень обильна. Но, говоря о своих планах и надеждах, поневоле придется говорить о том большом времени, которое нас воспитало.

Мне пришлось работать почти одновременно в четырех крупных советских киноорганизациях: на 1-й кинофабрике, в «Межрабпом-Руси», на 3-й фабрике и в «Совкино».

«Совкино» было не только центром планирования сценарной работы и проверки ее — это тогдашний главк.

Прежде всего в сценарных отделах работали писатели, имевшие непосредственную связь с литературой, не прерывавшие ее и оставлявшие для кино литературу.

На 1-й фабрике работали в те годы (вероятно, я вспомню не всех) И. Бабель, Вс. Иванов, В. Перцов, С. Третьяков.

Каждый из этих людей знал, что такое слово, что такое драматургическая сцена, и пришел в кино со своими художественными убеждениями. Каждый из этих людей был интересен для режиссера и авторитетен для него в решениях и спорах.

Поэтому дело состояло не только в том, чтобы написать сценарий или помочь его переделать, а в том, чтобы думать о всей советской кинематографии в целом. С. Третьяков и С. Эйзенштейн были люди одинаково думающие в искусстве.

Многое из того, что тогда делалось, не вышло или кажется, что не вышло. У Бабеля, например, нет большого сценария, во всем достойного его. Но и Бабель и Иванов — оба изменялись в кинематографии, потому что новый способ выражения мыслей требовал пересмотра всей системы передачи сущности жизни в сущность искусства.

Столкновений между режиссерами и сценаристами не помню.

В «Межрабпом-Руси» также была большая кинематографическая группа. Наиболее сильным человеком, тогда там работавшим, классиком кинематографии я считаю Н. Зархи, автора сценариев «Мать», «Конец Санкт-Петербурга».

Работал там О. Брик, острый теоретик искусства, автор необыкновенно точно написанного сценария «Потомок Чингис-хана».

Были там В. Туркин, И. Попов, С. Евлахов, О. Леонидов.

Каждый из этих людей мог написать и давно уже написал сценарий, и каждый из них постоянно думал об искусстве, у него было теоретическое отношение к искусству и свое художественное мировоззрение. Бывали разговоры чисто технологического характера, но за технологией стояли вопросы советской кинопоэтики.

Мне приходилось работать то в одной, то в другой организации, потому что у меня плохой характер и я ссорился.

На 3-й фабрике (где работал тогда Б. Леонидов) мне многое объяснили актер Л. Леонидов, художник В. Егоров, режиссер Ю. Тарич.

В «Совкино» я работал под руководством Павла Бляхина, замечательно знавшего советского зрителя и, главное, имевшего основание отождествлять себя с советским зрителем. Это был старый коммунист, в прошлом рабочий, с огромным партийным опытом и умением дотронуться до души зрителя.

Он написал на самой заре кинематографии для И. Перестиани сценарий «Красные дьяволята». В своих мемуарах Перестиани утверждает, что этот сценарий он прочел и потерял. Но хорошему режиссеру Перестиани больше никогда не удалось потерять такой хороший сценарий, а поэтому он больше никогда не снимал картины, которую бы так знали и любили зрители...

Мне приходилось разговаривать в далеких селах о кинематографии, и крестьяне — хлопководы, полеводы, животноводы — спрашивали меня поименно о каждом актере тех лет, интересовались тем, как живут актеры и нельзя ли им чем-либо помочь.

Вопросы сценарного дела решались быстро, вопрос о подписании договора — в тот же день. Сценарии и заявки обсуждались немедленно и воодушевленно при авторе. Весь вопрос был в том, чтобы понять автора и, если с ним не согласны, то убедить его. Дело шло не о деталях, а о том, как передать сущность произведения.

Там же работал очень молодой, красивый и уже тогда хорошо писавший Леонид Леонов.

И опять-таки мы были авторитетны в глазах режиссеров и авторов, которые к нам приходили. Один очень знаменитый и почтенный писатель, уже немолодой, принес инсценировку своей прославленной вещи. Видя, как мы ее перелистываем, он сказал нам:

— Я не знал, кто здесь сидит, и должен сразу признаться, что сценарий писал не я, а одна старая дама, которой я хотел помочь. Дайте мне этот сценарий обратно.

Когда сценарий обсуждался и во время постановки картины, сценарный отдел не пытался подменять собой ни сценариста, ни режиссера, им ничего не предписывали, с ними говорили об искусстве и как будто бы иногда помогали.

После этого были рабочие просмотры. И больше всего мы верили голосу «человека из кинобудки». Механика обмануть почти что нельзя, он не скажет, что фильм интересен, если он не интересен.

После этого устраивались просмотры АРКа. Они устраивались не для того, чтобы встретить знакомых. Мы приходили смотреть картины и портить отношения с режиссерами, говоря им прямо то, что думаешь о новой вещи.

Мне кажется, протоколы АРКа должны бы сохраниться, их чтение и сейчас имело бы смысл для специалистов.

Я и теперь хотел бы работать на кинофабрике, если она не будет отдельными комнатами, в которых очень уважаемые мной люди делают свои отдельные вещи. Мне хочется дожить до времени восстановления художественной кинообщественности, вернее, увидеть ее новый расцвет, потому что некоторые признаки уже появились.

Без споров в коридорах и на улицах, без художественной общественности, которая была во Флоренции во времена молодого Микеланджело, в России в эпоху Гоголя, Пушкина и Белинского, была у нас и в тридцатые годы, в годы первого расцвета молодого советского киноискусства,— жить художнику нельзя. Вот к этому и надо стремиться, идя добрым и веселым путем.

Мы много работаем над дотягиванием и поправками, мы спасаем сценарий, как тяжелобольного. А пока мы его спасаем, он стареет и выходит из моды. Тут происходит странная вещь. Выполненная работа не стареет, а работа недоконченная стареет очень быстро, она стара, как недоносок. Ее не поддерживает внутренне решенная задача, она теряет свою структуру, рассыпается и портится, как забытые на столе и не поставленные в холодильник полуфабрикаты.

В советском искусстве много места. Скажу не для хвастовства, а для того, чтобы показать, что работоспособность можно сохранить очень долго: пишу сейчас самую длинную книгу в своей жизни, новую книгу, в которой я хочу решать новые вопросы. И поэтому вспоминаю о кинофабрике.

В кино надо приходить для того, чтобы работать, и работать не изолированно, а с товарищами. Надо восстановить великую общность кинематографической работы.

Был однажды такой случай: поссорился я как-то на кинофабрике и решил уйти оттуда. И старый швейцар, имя которого я уже забыл, передавая мне через барьер пальто, сказал: «Ухóдите, Виктор Борисович? Жалко, что с нашей фабрики уходит хороший талант. Может быть, вы подумаете еще?» Ему было не все равно.

Я помню, когда снимали картину «Крылья холопа», картину с Л. Леонидовым, превосходным художником В. Егоровым и оператором М. Владимирским,— каждый кадр картины интересовал всю кинофабрику.

На кинофабрику надо приходить, чтобы теснее ее соединить со всем советским искусством.

Скромность украшает художника в быту, но коммунистическое искусство должно быть гордым.

Работа над сценарием должна начинаться мыслями о самых главных вопросах.

Существует очень неплохая, умно снятая, талантливая картина «Воскресение». Ее сделал талантливый режиссер М. Швейцер, сценарий написал Евгений Габрилович — сценарист, который не нуждается в том, чтобы я его представлял читателю.

Если бы я работал на этой кинофабрике, то я начал бы разговор о «Воскресении» с того, что показал бы сценаристу запись Толстого, сделанную им в 1858 году, то есть за сорок лет до написания романа. Там говорится, что самоуверенность, ощущение своей незаменимости и вечности у сановников подлого старого режима похожи на такую же самоуверенность и самонадеянность проституток.

В «Воскресении» дело не в том, что девушку обидели, что ее соблазнили, а в том, что она вышла из этого мира, ее окружающего, мира, который сам занимается проституцией; она воскресла, а он остался.

Измениться должна не Катюша, а старый, мертвый, обманом и насилием испроституированный мир.

Поэтому в романе Нехлюдов, вернувшись из суда, не только размышляет о судьбе Катюши, но и рассматривает портрет своей матери. Мать там нарисована как полуобнаженная красавица, а она недавно умерла от рака. Сын видит свою мать полуобнаженной, это производит оскорбительное впечатление. Это можно понимать так, можно понимать иначе, современный ли сценарий, исторический ли, но каждая вещь имеет свой внутренний закон, свое внутреннее неравенство, поразившее ее творца, который пытается его понять.

Надо думать о главном.

Наука, как говорит Толстой в своих педагогических статьях, это неожиданное обобщение. Значит, тут надо говорить о работе, а не о поправках. Не надо торопиться кончать сценарий. Надо сколько угодно времени тратить на его предварительное обдумывание. А когда его напишешь (а я много писал на своем веку книг и сценариев, а статей не знаю сколько написал), то нужно прочесть и переделать; потому что за это время подключаешься к общей работе, к реальным музам, существующим не только в душе отдельного художника, но и в общей работе человечества над искусством, и тогда становишься умнее.

Кинематографические музы живут на кинофабрике, это их Геликон *. И к работе на кинофабрике надо относиться со всем уважением.

Как-то раз я говорил П. Павленко, а он записал, что на кинофабрике писатель должен растаять, как сахар в чае. Да и режиссер должен растаять, он не должен сидеть на краю кадра и показывать самого себя. Он должен забыть себя, втянуть в себя зрителя и составить с ним одно.

Какую же вещь я хотел бы сейчас писать?

Вот окончу большую книгу и хочу написать современный сценарий, маленький такой, которым не были бы загромождены цеха, чтобы не бегал, доставая фанеру и материалы, директор картины, чтобы не были заняты все павильоны, не садился бы свет в целом районе, когда включают юпитера. И чтобы в таком сценарии дело шло о том, как жить, для чего трудиться, как радоваться тому, что живешь сейчас.

Если говорить о литературной работе другого плана, то я хотел бы, чтобы грузинский режиссер осуществил на «Мосфильме» сценарий, написанный мною по «Хаджи Мурату» Толстого.

Этой повестью я занимаюсь более десяти лет и думаю, что Лев Николаевич никогда не написал ничего более совершенного и вряд ли в мире есть что-либо лучше этого. Я даже вижу большого актера, который смог бы сыграть Хаджи Мурата,— Л. Свердлина.

Я хотел бы сидеть с режиссером и писать сценарий долго, спокойно. Не заваливать его массовыми эпизодами, а так, чтобы понять, для чего существует в повести каждая сцена, что она означает в общей структуре произведения: для чего поет соловей в повести, что такое те песни, которые поет Хаджи Мурат.

Что такое деспотизм Шамиля и что такое деспотизм Николая?

Я хотел бы показать императора не в виде пучеглазого человека, просто глупого.

Я хотел бы, чтобы его увидели ничтожным, неврастеничным.

Чтобы увидели неудачу Хаджи Мурата как почти современную трудность, как трудность крестьянских революций.

Я давно не говорил с кинематографистами, поэтому написал так длинно.

Должен сказать, что я очень доволен сегодняшним днем кинематографии, мы видим прекрасных молодых режиссеров, очень интересно работающих. У нас вырастают новые большие леса кинематографии с прекрасными деревьями.

Трудно им было расти, а вот выросли.

Для того чтобы их высокое мастерство не стало ремеслом, на кинофабриках в момент новой удачи нужен спокойный разговор. Чтобы мы осмыслили эти удачи до конца. Чтобы вечно бил Ипокренский ключ.

---

* Лесистая гора в Беотии, посвященная Аполлону и музам. Здесь бил многоводный ключ, называемый Ипокрена, здесь пасся крылатый конь Пегас. Местность эту не надо смешивать с Красной Пахрой и Переделкином.

И. ВАСИЛЬКОВ

От дидактики к образности

Все чаще и чаще появляются на страницах «Искусства кино» статьи, посвященные творческим проблемам научно-популярного фильма. Факт этот не может не радовать. Вряд ли когда-нибудь так много спорили, так горячо обсуждали состояние искусства кинопопуляризации, как сегодня. Это безусловно продиктовано духом времени. Непримиримость к штампу, стремление к открытиям не только ощущаются в ходе творческих дискуссий, но и подтверждаются творческой практикой.

Поэтому несколько неожиданным представляется вывод, к которому приходит сценарист М. Арлазоров в своей статье «На параллельных курсах с разными скоростями» («Искусство кино», 1962, № 2). Значительные произведения научного кино автор статьи находит лишь в прошлом.

«Я подчеркиваю,— пишет он,— в прошлом, так как сегодня научно-популярное кино никак не может похвалиться обилием значительных новаторских произведений».

А как быть с такими выдающимися фильмами, созданными совсем недавно на Московской, Ленинградской, Киевской, Свердловской и Тбилисской киностудиях, как «Автоматика и сталь», «Цвет в телевидении», «Атомный флагман», «Секрет НСЕ», «Огненное копье», «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Рождение картины», «Во глубине сибирских руд...», «Мастер политической сатиры», «Кто украсил елку», «Дело о катушке», «История одного опыта», «Они будут слышать», «Шифр альфа-тета», «Волшебник зеленого мира»?

Быть может, М. Арлазоров признает «значительность» лишь за полнометражными кинофильмами? Но разве не продолжают работать такие крупные мастера научного кино, ставящие обычно полнометражные фильмы, как А. Згуриди, Д. Яшин, Н. Грачев, М. Клигман, П. Клушанцев, Б. Долин, Л. Рымаренко, и разве эти работы не свидетельствуют о том, что они продолжают активные поиски новых, оригинальных путей в совершенствовании художественной формы своих произведений?

Справедливость требует отметить, что в статье М. Арлазорова есть ценные мысли — в частности, утверждение, что новое научное содержание нуждается для своего воплощения в новой кинематографической форме.

Несмотря на то, что в последнее время появились кинопроизведения на современную научную тему, полюбившиеся зрителями, заслуживающие доброго слова, перед каждым из нас по-прежнему стоит дилемма: как нам отражать в фильмах достижения современной науки?

Можно, конечно, ответить на этот вопрос очень коротко: о науке надо рассказывать по-всякому, но с одним обязательным условием — талантливо. Естественно, что подобный тезис, при всей его бесспорности, не может удовлетворить тех, кто ищет новых путей в искусстве кинопопуляризации.

Думая о настоящем и будущем, мы не можем не осмысливать сделанного, пройденного нами. Отсюда и возникла необходимость разобраться в существующих ныне типах и формах кинопроизведений, популяризирующих научные знания, наметить тенденции их развития, понять, что является лишь случайным порождением эстетических устремлений отдельных авторов и что лежит на магистральных путях развития научного кино.

Автору настоящей статьи довелось высказать свою точку зрения по этому поводу на XIV конгрессе Международной ассоциации научного кино в Праге и в докладе, который обсуждался на совещании деятелей научного кино социалистических стран в Бухаресте. Краткое изложение этого доклада было дано в статье «Логика и поэзия», опубликованной в № 11 «Искусства кино» за 1960 год

Научно-популярное кино, родившееся в недрах учебного, долгое время сохраняло признаки формы,

унаследованной от своей «альма матер». Это были научно-просветительные фильмы, имеющие обычно форму дидактических кинолекций и киноочерков. На первых этапах культурной революции в нашей стране именно такие фильмы и были нужны, и они прекрасно выполняли свою задачу приобщения к основам наук самых широких масс зрителей, жадно тянувшихся к знаниям. Потом стали появляться фильмы, в которых популяризаторы науки уже не ограничивали свою задачу поучением зрителей, а пытались вовлечь их в самый процесс научного исследования, приобщить к широким научным обобщениям, так сказать, к философии науки. Новое содержание вызвало к жизни и новые формы кинопроизведений, рассказывающих о науке в художественно-образной форме. Появление таких фильмов было закономерным явлением. И не случайно, что прежде всего они появились в социалистических странах, для которых характерен невиданный размах культурной революции.

Однако новое содержание и новые средства популяризации (под термином «средства популяризации» мы будем иметь в виду организацию средств выражения, структуру и способ изображения, какими авторы фильма доводят до зрителя содержание своего произведения) не зачеркнули весь предшествующий опыт. В научно-популярном кино мы находим фильмы различных видов и характеров. Мы пришли к выводу, что условно их можно разделить на два типа: собственно научно-популярные, популяризирующие науку дидактическими средствами, и научно-художественные, популяризирующие науку художественно-образными средствами.

К первому типу следует отнести кинолекцию, киноочерк, киномонографию и научную публицистику, представляющую собой как бы переходную форму к фильмам второго типа: научно-художественной кино-новелле, научно-художественному киноочерку, научно-художественной киноповести и научно-художественной киноэпопее.

Устанавливая основные разновидности научно-популярных фильмов, мы, естественно, не имели в виду исчерпывающей классификации. Главное было в другом: путем выявления научно-популярных фильмов, отличающихся общностью структурных, композиционных и стилевых признаков, раскрыть тенденции развития художественной формы в научно-популярном кино. Между тем именно использованная нами терминология, условность которой мы неоднократно подчеркивали, и вызвала возражения (я имею в виду статью В. Ждана «Образность, а не дидактика», опубликованную в № 12 журнала «Искусство кино» за 1961 год).

В. Ждану принадлежит одна из наиболее серьезных работ в области теории научно-популярного фильма, которая подытоживает определенный период (тридцатые-сороковые годы) в кинопопуляризации, он много лет посвятил практической работе в научном кино. Именно уважение к автору статьи и побудило меня ему ответить.

Видимо, потому, что в статье «Логика и поэзия» не был расшифрован смысл предложенного нами термина «средства популяризации», В. Ждан понял его только в смысле «изобразительных приемов кинематографии» и предложил другой термин — «метод популяризации». С этим можно было бы согласиться, если бы понятие «метод» не имело еще и общеэстетического значения. Поскольку, однако, предложенное нами ранее понятие вызывает сомнения, следует подумать, нельзя ли его заменить другим, более точным.

Когда делаешь химический анализ, нужно знать вес составных частей, а когда споришь, необходимо сперва установить точное значение терминов. Думается, термин «средства популяризации» можно было бы заменить термином «способ популяризации», ибо совокупность средств выражения, структурных и изобразительных особенностей произведения ближе всего именно этому понятию.

Оба средства (способа) кинопопуляризации (дидактический и художественно-образный) нельзя отрицать, уже хотя бы потому, что они существуют. Именно этот факт и позволил разделить условно все научно-популярные фильмы на два типа. Здесь, опять-таки в интересах уточнения терминологии, следует подчеркнуть, что слово «дидактика» понимается не в бытующем ныне разговорном, а в изначальном, научном смысле, как «поучение». Ведь и поэзия может быть дидактической, если она использует стихотворную форму для логического изложения научных, моральных и т. п. положений, для поучения читателей.

Фильмы, популяризирующие науку дидактическими и художественно-образными средствами (способом), во многом сходны и различны одновременно. У них общие предмет (наука) и функция (популяризация научных знаний), они используют одни и те же изобразительные приемы кинематографии, к их языку предъявляются одинаковые требования — он должен быть легким, изящным, образным. В то же время фильмы первого типа коренным образом отличаются от фильмов второго типа. Отличие это прежде всего — в отношении автора и режиссера к предмету популяризации. Воспринимая явления реальной жизни, процессы, происходящие в окружающем нас мире, человек может рассказать о них либо путем логических понятий, либо путем их художественно-образного осмысления, идейно-эстетической оценки.

При этом, подчеркивая коренные отличия произведений двух типов, вовсе не имелось в виду про-

тивопоставить логику поэзии и наоборот. Ведь уже в самой стройности логического мышления есть своя красота, своя поэзия. Но почувствовать и передать эту поэзию может только художник, образно осмысливающий действительность.

При этом логическое мышление авторов фильма вовсе не мешает тому, чтобы они — пользуясь терминологией В. Ждана — могли «изобразить достижения науки в зримо-живой форме». Вот для художественно-образного осмысления достижений науки «зримо-живой формы» кинематографического изображения далеко не достаточно. Тут уж речь должна идти о совершенно ином подходе к предмету популяризации. Точно так же, как использование лектором в своей речи самых ярких метафор и образов не превратит его в художника, точно так и использование кинематографических зрительных образов само по себе не превратит фильм в произведение искусства.

Но это вовсе не значит, что фильмы первого типа, не имеющие самостоятельного эстетического значения, не выполняют своей почетной задачи — популяризации научных знаний — или что они вообще не имеют права на существование. А ведь именно к такому выводу приходит В. Ждан в уже упоминаемой нами статье, когда утверждает, что «кинематографу вообще противопоказана дидактика, сам подход к выразительным средствам кино с позиций дидактики». Но как тогда быть с учебным кинематографом, который, как и учебник, оперирует средствами и приемами науки и притом обязательно дидактически? И как быть с научно-популярными фильмами дидактического ряда, родившимися в свое время в недрах учебного кино и сохранившими дидактическую форму, свойственную, кстати, и большинству произведений научно-популярной литературы. Независимо от нашего личного отношения к такого рода фильмам, они существовали и продолжают существовать. Поэтому мы не имеем права сбрасывать их со счетов.

Чтобы предупредить возможные недоразумения, необходимо еще раз подчеркнуть, что, согласно принятой у нас классификации, мы называем научно-популярными все фильмы, популяризирующие научные знания среди широких масс зрителей. Поэтому к этой категории относятся и фильмы для самообразования, коль скоро они не рассчитаны на специально подготовленных зрителей (как это имеет место в учебных фильмах для средней и высшей школы и в фильмах для заочного обучения).

Видимо, В. Ждан согласен с этим. Но тогда придется признать, что даже в статье столь опытного автора можно всегда найти повод для спора. Неточность, допущенная В. Жданом, отрицающим право творческих работников на дидактический способ популяризации, заключается, с нашей точки зрения, в том, что он незакономерно отождествляет общее понятие художественной образности с конкретным понятием образности зрительного ряда в кино.

«Величайшая сила кинематографа,— пишет В. Ждан,— заключается прежде всего в наглядности выражения, а поэтому в непосредственной силе воздействия». С этим, конечно, нельзя не согласиться. Но дальше автор статьи делает вывод, что «смысл экранизации любой научной темы в том-то и заключается, что от общих логических понятий мы прежде всего переходим к их конкретному изображению к языку з р и т е л ь н ы х о б р а з о в» (разрядка моя.— *И.В.*)

Однако не всякий зрительный образ является художественным. Кроме того, язык зрительных образов, как и язык кино вообще,— проблема подчиненная. Говоря только о нем, мы можем оказаться в плену внешней формы. А понятие художественно-образных средств или способа популяризации гораздо шире, ибо имеет в виду воплощение художественного замысла фильма в целом. Ведь нельзя же сводить художественную форму кинопроизведений к совокупности приемов художественной техники, к совокупности средств выразительности. При таком понимании художественной формы выпадает главное — ее органическая связь со своим идейным содержанием, упускается или забывается, что художественная форма — это не приложение к содержанию, а внутренняя организация и способ выражения идейного содержания. На это указывает и В. Ждан в своей статье: «Говоря об образности в научно-популярном фильме, мы прежде всего имеем в виду не частные иллюстрации, а весь обобщенно-образный строй фильма в целом». А раз так, то образность зрительного ряда и метафоричность сопроводительного текста, которыми, конечно, должны обладать и фильмы первого типа, вовсе не равнозначны обобщенно-образному строю фильмов второго типа.

Нам могут сказать, что подобная постановка вопроса лишает фильмы первого типа возможности числиться по «департаменту искусства». Но разве кто-нибудь уже доказал обратное?

Автор, популяризирующий науку художественными средствами, также на первой стадии мыслит логическими категориями и проделывает нередко большую исследовательскую работу. Но результат этой работы он выражает в художественных образах. В любом научном открытии его прежде всего интересует п о э з и я м ы с л и, поэзия научного подвига. Здесь опять-таки необходимо подчеркнуть, что имеется в виду именно х у д о ж е с т в е н н ы й о б р а з, а не образ вообще и тем более не «язык зрительных образов». Ведь в противном случае мы вынуждены были бы признать, что

достаточно перевести любое понятие в образ, и мы получим превращение науки в искусство. В действительности дело обстоит, конечно, гораздо сложнее, так как «языком зрительных образов» «разговаривают» авторы любого научно-популярного фильма, в том числе и дидактической кинолекции.

Правда, в статье «Образность, а не дидактика» В. Ждан доказывает, что понятие кинолекции «не есть еще признак формы. Она может быть учебно-инструктивной, академической, может быть и популярной». Это, конечно, справедливо, поэтому я и подчеркиваю, что речь идет именно о научно-популярной кинолекции. Но ведь В. Ждан категорически возражает против того, чтобы кинопопуляризаторы пользовались дидактическими средствами. А признавая научно-популярную кинолекцию, он тем самым признает это их право. Ведь нельзя же всерьез представить себе лекцию, лишенную дидактики. Этому не противоречит и известное замечание Владимира Ильича Ленина о необходимости создавать больше образных кинолекций. Ибо, как уже говорилось здесь, «образ» и «художественный образ» — понятия не равнозначные.

Подтверждение всему выше сказанному можно найти и в статье самого В. Ждана. «Беда многих научно-популярных фильмов и заключается в отсутствии связности повествования, стройности и логичности действия. Фильмы такого рода из воспроизводимых на экране фактов не создают образа-обобщения...» Отсюда получается, что для создания «образа-обобщения» достаточно «связности повествования, стройности и логичности». Но разве может существовать дидактическая лекция, лишенная этих качеств? А так как фильмы, в которых наличествует «образ-обобщение», В. Ждан рекомендует в качестве примера хорошей кинопопуляризации, то, следовательно, такими х о р о ш и м и могут быть и фильмы, относимые нами к дидактическому ряду, в частности научно-популярные кинолекции.

Воспользуемся, кстати, примером самого последнего времени. Режиссер А. Литвинов в содружестве с киносценаристом М. Витухновским создали фильм «Сокровища наших недр» (Свердловская студия, 1962), представляющий собой кинолекцию академика Д. Щербакова о разведке, добыче и переработке важнейших ископаемых: нефти, угля, руды и редких металлов. Авторы фильма, отказавшись от диапозитивной иллюстративности, характерной для псевдокинолекции, сохранили на всем протяжении фильма доминанту изображения. В фильме щедро и на хорошем профессиональном уровне использованы изобразительные средства кино: графическая и объемная мультипликация, комбинированная съемка, документальные кадры и инсценировки. Следовательно, в нем нет недостатка в «изображении достижений науки в зримо-живой форме» или в передаче их «языком зрительных образов». И при всем том фильм «Сокровища наших недр», по общему признанию, не что иное, как именно д и д а к т и ч е с к а я к и н о л е к ц и я, и очень хорошая кинолекция, которая смотрится с интересом и дает немало полезных сведений.

Мы намеренно использовали для примера этот фильм, чтобы показать, что не только кинолекция вообще, но и кинолекция персонифицированная, являющаяся наиболее ярким примером фильмов дидактического ряда, может удовлетворять современным высоким требованиям к форме научно-популярного фильма.

Беда не в том, что кинолекции всегда плохи, а в том, что на определенном этапе они стали преобладающей стандартной формой и тем самым сослужили плохую службу, сдерживая поиски новых средств и форм кинопопуляризации.

Именно это имеет в виду А. Барахаев (Киев), когда пишет, что «большой бедой является стремление некоторых режиссеров и сценаристов утвердить жанр кинолекции основным, главным, единственно правильным». И дальше приходит к верному выводу: «Из сказанного не следует, что нужно полностью отказаться от жанра кинолекций, много научно-популярных тем может быть удачно решено только в жанре кинолекции».

В наши дни положение изменилось. Господствующее место, которое в научном кино еще недавно занимали кинолекции, теперь отвоевывают н а у ч н о-п о п у л я р н ы е, н а у ч н о-п у б л и ц и с т и ч е с к и е и н а у ч н о-х у д о ж е с т в е н н ы е к и н о о ч е р к и.

Научно-публицистические очерки режиссера Л. Рымаренко «Миллионы в отвалах» и «Огненное копье» (Свердловская студия, 1961) и молодого режиссера В. Аксенова «Дело о катушке» («Моснаучфильм», 1960) являются примером яркой публицистической формы, так как не только страстно утверждают новое и передовое в технике, но и гневно бичуют проявления консерватизма, мешающего внедрению этого нового в практику. В публицистическом ключе создан фильм режиссера Н. Чурикова «...Плюс электрификация...» («Моснаучфильм», 1960) — о воплощении в жизнь ленинского плана электрификации СССР. Авторы и режиссеры этих фильмов своими произведениями показали, что жанр научной публицистики является одной из наиболее активных и действенных форм кинопопуляризации.

По-иному подошли к решению темы авторы фильма «Шифр альфа-тета» («Моснаучфильм», режиссер В. Архангельский).

Построив свой фильм о биотоках мозга в форме диалога между ученым и корреспондентом, они попытались передать зрителю поэзию проникновения человеческого разума в самые затаенные уголки природы. В результате было создано произведение, имеющее самостоятельное эстетическое значение.

Как в этом, так и в других подобных фильмах научные идеи, сам предмет популяризации освещены ярко выраженным эмоциональным отношением авторов, которое Белинский назвал «пафосом», подчеркивая, что в пафосе слиты интеллектуальные и эмоциональные начала.

Таким образом, пафос, в понимании Белинского, есть поэтизация идейного содержания, являющаяся характерным признаком художественного творчества, искусства. Лишь такие научно-популярные фильмы, которые отличаются поэтизацией научного содержания, признаками художественного творчества, мы и относим ко второму типу и называем научно-художественными.

В этой связи нужно затронуть еще один вопрос, поднятый В. Жданом. Подвергая сомнению выдвинутое нами понятие художественно-образной популяризации науки, В. Ждан предпочитает говорить об «особых средствах образной выразительности», так как «ведь художественно-образными средствами... решается и любая тема художественного фильма». Совершенно верно! Но именно поэтому мы и считаем, что фильм, популяризирующий науку художественно-образными средствами, есть произведение художественное. Ведь мы, как, вероятно, и В. Ждан, далеки от наивного отождествления понятия художественно-образных средств лишь с игровыми выразительными средствами художественной кинематографии.

Художественно-образный рассказ о науке и явлениях природы в сравнении с созерцанием самой действительности (и в сравнении с дидактикой, даже в самом лучшем смысле) всегда обогащен мыслью, идеей, чувствами художника, страстью и пафосом, в котором «нет границы между идеей и формой, но та и другая являются целым и органическим созданием» *. А каким способом это достигается — с помощью актеров или с использованием документального материала,— дела не меняет, так как целиком зависит от творческой индивидуальности художника.

Следовательно, если попытаться определить позицию авторов фильма, избравших тот или иной способ популяризации, мы могли бы сказать, что создатель дидактического фильма ограничивает свою задачу тем, чтобы перевести научные понятия на язык кинематографических зрительных образов в наиболее понятной и занимательной форме. Авторы научно-публицистического фильма уже не ограничивают свою задачу функцией популяризаторов, а активно вторгаются в материал и привносят в фильм свое личное, авторское отношение к предмету популяризации. А при создании научно-художественных фильмов речь, очевидно, идет уже о необходимости заново переосмыслить материал, с тем чтобы выразить его через поэтические обобщения и художественные образы.

Таким образом, очевидно, что возражения, выдвинутые В. Жданом, носят не столько методологический, сколько терминологический характер. Более важно другое — общая тенденция, прозвучавшая в его статье «Образность, а не дидактика». Уже в самом этом названии заложена некоторая статичность взглядов автора. В самом деле, если дидактический способ популяризации отрицается начисто, а все хорошие научно-популярные фильмы как в настоящем, так и в прошлом объявляются лишенными дидактики только потому, что они оперируют «изображением науки в зримо-живой форме», то непонятно, что же изменилось в научной кинематографии за последние тридцать лет. Не правильнее ли рассматривать историю научно-популярного кино, как закономерный процесс развития от «дидактики к образности». И при этом считаться с тем, что на данном этапе существуют, и опять же закономерно, фильмы обоих типов.

Если же говорить о тенденциях развития, то придется признать, что по мере повышения общеобразовательного уровня широких масс зрителей киnолекция и другие фильмы дидактического ряда постепенно отойдут в область, целиком принадлежащую учебной кинематографии, а их место займут различные формы художественно-образной популяризации научных идей и достижений научного гения.

В целом же серьезная и искренняя статья В. Ждана представляет ценность уже потому, что вызывает желание спорить. А это очень важно, так как задача теории научно-популярного фильма в том, видимо, и состоит, чтобы прежде всего разработать общими усилиями систему функциональных определений основных творческих явлений, установить общие закономерности, присущие данной области творчества.

Только живое обсуждение творческих проблем и спор с позиций уважительного отношения к точке зрения оппонента поможет нам решить эту задачу.

---

* В. Г. Белинский, Соч., т. III., стр. 377—378.



И. КАЦЕВ

Искусство — это взгляд на мир

(Советские фильмы на международных кинофорумах)

Когда пытаются найти в молодом искусстве кино первое выражение темы защиты человека, раздавленного обществом, — часто вспоминают Чаплина. Действительно, его герой — нелепый маленький человек в широких штанах и рваных ботинках — завоевал симпатии детей и взрослых во всем мире. Завоевал тем, что всегда оказывался в положении жертвы общества, противостоящего интересам миллионов таких, как он. Единственный выход Чарли видел в бегстве, и мотив этот повторялся из одной чаплиновской картины в другую. Вероятно, поначалу и сам художник не видел для своего героя иного выхода. Со временем, однако, в картинах Чаплина начал все более отчетливо звучать мотив протеста против преследования, против уничтожения человека буржуазным обществом. Но, увы, на этом протесте все и кончается. Кончается как для Чаплина, так и почти для всех крупных прогрессивных мастеров капиталистического кинематографа.

Именно это отличает их фильмы от произведений советских кинематографистов и вот уже сорок пять лет отличает в главном произведения большого искусства мирового кино.

Кинематограф в капиталистическом обществе оказался в особом положении по сравнению с литературой и живописью, в которых социалистические тенденции находят неизмеримо большее выражение. В особом потому, что сама природа этого нового вида художественного творчества связала его с техникой и производством и тем самым поставила в зависимость от хозяев кинопромышленности.

Возникшая с Октябрьской революцией в России новая кинематография, освободившись от этой зависимости, дала возможность средствами экрана раскрывать острые социальные конфликты, сделать первый шаг в утверждении новой социальной действительности.

В киноискусство вошел мир, увиденный в своей изменяющейся перспективе, мир, открывающий человеку надежду, утверждающий его право на труд и свободу. В новых фильмах жизнь представала в конфликтах острейших и глубоких. Исследование связей человека и действительности разрешало общие судьбы людей.

С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко были первыми мастерами кино, которые продолжили и развили революционные традиции великих художников прошлого и в то же время создали новые традиции, подхваченные последующими поколениями.

«Броненосец «Потемкин» потряс зрителей на всем земном шаре. Он удивил не только критиков и искусствоведов, причисливших его к «величайшим произведениям человеческой мысли, направленным в сторону социального развития и человеческого благополучия» (Э. и М. Робсон, Фильм отвечает, Лондон, 1939). Он удивил и потряс кинематографистов, свидетельствовавших, что появление фильма Эйзенштейна на экранах было похоже на взрыв динамита, отозвавшийся в каждой киностудии мира.

И задолго до того, как в практику вошли международные кинематографические форумы, имя Сергея Эйзенштейна стало известно миру, а его фильм включен был в список кинопроизведений, удостоенных самых высоких наград и призов.

Советский художник и его фильм открыли эру нового кинематографа, эру мирового признания и славы советского кино.

Почти одновременно с «Броненосцем» оказались в числе мировых призеров и другие фильмы — «Мать» Пудовкина, «Земля» Довженко, «Обломок империи» Эрмлера, «Турксиб» Турина, «Шестая часть мира» Вертова.

Важно вспомнить и еще важнее напомнить ревнителям фильмов одной темы и одного художественного почерка, что новое слово было не только в эпическом пафосе «Броненосца «Потемкин». В психологической глубине «Матери», проследившей через судьбу революционера истоки зарождения революционного духа, в поэтической метафоре «Земли», раскрывшей трагическую историю украинского парня и веру художника в светлую судьбу советского крестьянства, в удивительном синтезе лиризма и пафоса документальных лент открылось миру новое искусство, явившее как откровение новое познание человеком самого себя и окружающей его жизни.

Забивший родник постепенно превращался в полноводную реку, течением которой направляла мудрость великих идей.

В 1932 году в Венеции открылся первый кинофестиваль, официально названный международным. И лучшим режиссером на нем был признан Николай Экк. Почему же мировое признание среди небольшой группы фильмов, отмеченных на этом фестивале, получила «Путевка в жизнь»? Ведь не была же новинкой для зарубежных зрителей сама по себе история из жизни несовершеннолетних преступников. За событиями картины вставало общество, рождавшее для людей, выброшенных за борт жизнью, новый, подлинный смысл существования, помогавшее им обрести подлинное человеческое достоинство. В стране, отделенной океаном от родины Чарли, и маленький бродяга перестал быть жертвой. Новая действительность лишила искусство старой трактовки темы «маленького человека», столько раз после гоголевской «Шинели» отзывавшейся болью в сердцах миллионов читателей и зрителей своей безысходностью.

Прошли десятилетия после выхода на экраны фильма «Путевка в жизнь». Среди множества течений, которыми изобилует история мирового кино, родилось, прошло сложные этапы в своем развитии одно из интереснейших — итальянский неореализм. Он принес в киноискусство новые, отвечающие времени формы кинематографического письма. А его художники вспоминают первую советскую звуковую картину. И это не просто доброе воспоминание о заре звукового кинематографа. С «Путевкой в жизнь», как и с рядом других советских картин, они связывают собственные поиски реалистических приемов, поиски простоты, лаконизма и точности выражения мысли, помогающие раскрыть духовный мир и судьбу человека.

Всего лишь два года спустя, на втором Венецианском биеннале первую премию завоевали четыре советские кинокартины — «Веселые ребята», «Петербургская ночь», «Гроза» и документальный фильм «Челюскин». Это уже не было «удачей отдельного фильма», как пытались представить предыдущий успех некоторые, особо «благожелательные» буржуазные критики. На этом фестивале киноискусство молодой страны завоевало признание и в тех жанрах, в которых Запад имел давние традиции и немалый опыт. Зарубежные зрители и критики, знакомые с множеством комедий, среди которых было немало действительно талантливых, отметили фильм Г. Александрова за кинематографическую слаженность сюжета этой полуэксцентриады, за удивительную музыкальность, за прекрасное актерское исполнение ролей. Но, быть может, больше всего за жизнерадостную, оптимистическую улыбку.

Упоминания достойны и первые обращения советских кинематографистов к великому литературному наследству: в их успехе — ключ к пониманию всех будущих достижений наших художников в области экранизации.

Исключительной глубиной и серьезностью отличается трактовка произведений Достоевского в фильме Г. Рошаля и В. Строевой «Петербургская ночь». В свободной кинематографической интерпретации рассказов писателя они сумели передать главное — безмерность страданий униженного и оскорбленного человека, безмерную боль художника за эти страдания.

В том же была причина и успеха «Грозы» В. Петрова.

Именно острота социального анализа и трактовки литературных произведений позволила советским художникам сказать новое слово в этом наиболее старом жанре кинематографического творчества.

Говоря об успехах советских фильмов тридцатых годов на международных кинофестивалях, нельзя обойти молчанием одно существенное обстоятельство. Это были годы, когда наряду с потоком киномакулатуры, выпускаемой буржуазными кинофирмами на ми-

ровой экран, появлялось и немалое количество фильмов (особенно французских и американских), в которых прогрессивные мотивы звучали с немалой силой. Это были годы, когда пресловутый «Кодекс морали» Хейса, опубликованный в США в 1930 году, выражал главным образом заботы буржуазии о цифрах доходов от фильмов. Руководители американской кинопромышленности не призывали еще тогда подчинить кинематограф всецело пропаганде американских идеалов, не было еще суда над прогрессивными деятелями Голливуда, не было еще столь откровенной дискриминации фильмов, затрагивающих общественные устои, которая существует сегодня во Франции, Италии и других странах Запада.

В 1935 году, когда в Москве открылся Международный кинофестиваль, советские фильмы конкурировали с такими картинами, как «Вива Вилья!», «Хлеб наш насущный», «Последний миллиардер» — произведениями не только отличавшимися своими выдающимися кинематографическими достоинствами, но и привлекавшими внимание остротой социальных конфликтов. И все же жюри конкурса, в которое входили наряду с Эйзенштейном, Пудовкиным и Довженко крупнейшие мастера западного кино, присудило первую премию картинам «Ленфильма» — «Чапаеву», «Крестьянам», «Юности Максима».

Николай Погодин, вспоминая фестивальный пересмотр «Чапаева», писал, что зал, в котором шел просмотр, состоял наполовину из людей искусства, но эти люди не являлись в большинстве случаев нашими друзьями.

«И вот что случилось.

Момент «психической атаки» вызвал в зале дружные аплодисменты, которые вскоре несмело заглохли, — произошло замешательство: гости, аплодируя искусству, вдруг поняли, что они поступают нетактично: ведь в атаку шли белые. Увы, они смотрели немой для себя фильм и разгадывали его содержание с известным опозданием. Но судьба «Чапаева» на этом фестивале и, значит, его путевка на мировой экран была решена».

Погодин говорит о наступившем моменте как бы второго зрения — зрения художественного, зрения духа, зрения поэзии, которое вызвало это единство эмоционального отклика у людей, несмотря на различие во вкусах, взглядах, идеологии. Но важно подчеркнуть здесь не только бесспорное художественное совершенство фильма, которое прежде всего ощутили сидевшие в зале. Искусство — взгляд на мир. И именно талантливо воплощенный новый взгляд на человека, страну, историю позволил «Чапаеву» перешагнуть порог московского кинозала, став фильмом мирового значения.

Та же причина лежит и в основе успеха «Юности Максима».

Нет смысла подробно говорить советскому читателю о достоинствах этих картин — они известны. Но стоит напомнить о том, что прежде всего определяло более четверти века назад их триумф.

«Советский фильм совершенно своеобразен по своему характеру: он целеустремлен, — писал в те дни французский кинорежиссер Марсель Л'Эрбье. — Среди всей современной мировой продукции, достигающей огромной цифры (4 фильма в день), только советский фильм представляет собой идеал.

...Заслуга страны Советов перед всем миром заключается в том, что она освободила кино от капиталистического рабства, сделала его пропагандистом высоких доблестных идей, подняв его выше личных интересов. Кино сделалось агентом всемирной связи, живым изображением нового Евангелия человечества».

Советское киноискусство действительно открыло миру «новое Евангелие человечества». Это мнение зарубежного зрителя было еще раз подтверждено на последнем предвоенном форуме кинематографистов, состоявшемся в 1937 году во время Всемирной Парижской выставки. Высшие премии завоевали здесь пять советских художественных фильмов. Это были кроме «Чапаева» «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», «Петр Первый», «Цирк». Снова были продемонстрированы достоинства нашего кинематографа в разных жанрах.

Десятилетия отделяют премьеры этих фильмов от наших дней. Но пламень революционных идей, который в них горит, волнует нас и сегодня. Он обжигал зрителя четверть века назад, он будет обжигать и внуков наших.

Сколько за эти годы мы видели великолепных по режиссуре, тонких, проникновенных рассказов о человеческой судьбе, появившихся на мировом экране! Зритель благодарен за художественное откровение, за гуманизм, за обнаженную перед нами сложность духовного мира человека, раскрытого

в лучших фильмах Карне и Клера, Де Сика и Феллини, в образах, созданных Жераром Филипом, Марчелло Мастроянни, Марией Шелл, Джульеттой Мазина. Но упомянутые нами картины Всеволода Вишневского и Ефима Дзигана, А. Зархи и И. Хейфица сохранят память о себе более прочную. Шагать через годы и границы позволил им революционный пафос самых больших человеческих идей. Художники звали в будущее.

Произведение искусства не может быть только исповедью или только проповедью художника. Оно всегда органический синтез того и другого. Но в конечном счете общечеловеческая значимость произведения определяется социальной силой заключенной в нем проповеди. Фильмы названных и неназванных нами крупнейших западных кинематографистов раскрывают судьбу человека в сегодняшнем мире с большой силой, порой равной той, с которой раскрывали биографию людей своего времени выдающиеся художники и писатели прошлого века. Их век не мог предложить им что-либо иное, кроме отрицания существующего порядка вещей. В силу исторических обстоятельств они не могли увидеть иное общество, которое противостояло бы отрицаемому ими. Но к художникам современности, которым новая действительность дает возможность не только отрицать, но и утверждать, мы вправе предъявить другие требования.

Стоит вспомнить и успех «Петра I». Это была первая советская картина из истории далекого прошлого, получившая признание зарубежных зрителей и критики. Сегодня далеко не все кажется нам решенным в ней верно. Можно даже с уверенностью сказать, что художник переместил бы некоторые акценты, если бы ему пришлось вновь воссоздать на экране талантливейшую и беспокойную фигуру в русской истории. Но принципиальное отличие этого фильма в ряду сотен исторических картин, известных зрителю на Западе, знаменательно. Не внимание к подробностям личной жизни, как это имело место в экранных судьбах почти всех венценосных Генрихов, а раскрытие смысла исторической деятельности героя, единственно позволившей ему претендовать на память потомков, — в этом значение фильма о Петре. Советский кинематограф сделал свою первую серьезную попытку—поэтическим, страстным языком искусства раскрыть социальную сущность сложной эпохи.

Заглядывая в далекое прошлое, художник стремился показать в нем то, что составляет главный интерес для настоящего и будущего.

В 30-е годы, в последующее десятилетие множество неверных положений, рожденных культом личности, сказались на идейном и художественном качестве произведений кинематографа. И, быть может, более пагубным, чем малокартинье, было культивирование риторики, а порой и примитивизма в изображении человека и мира. Но разве даже в эти годы покинули советский кинематограф идеалы подлинного гуманизма и человечности?

Разве, не будь верности большинства советских художников кино этим идеалам, могли бы мы привлечь внимание мира фильмами «Человек № 217» М. Ромма и «Берлин» Ю. Райзмана, показанными в 1945 году в Риме, «Непокоренными» М. Донского, показанными в том же году в Венеции? На счету этого режиссера также премии «Оскар» (США) за «Радугу», «Серебряный парус» (Локарно) за «Фому Гордеева» и другие.

●

Последнее десятилетие принесло особенно большое количество наград советским фильмам на старейших кинофестивалях Запада, на Карлововарском, Московском и других кинофорумах. Мир рукоплескал картинам, в которых нашли свое воплощение (пусть в иных сюжетных формах, в ином преломлении) великие идеи, которые дали жизнь и путевку в мир первым ласточкам советского киноискусства.

Убогими в свете этих успехов кажутся рассуждения западных критиков об интересе «широкой публики» к фильмам, лишенным «политики». Где ее не было? В фильмах «Летят журавли», «Дом, в котором я живу», «Высота», «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Большая семья», «Сорок первый», «Тихий Дон»? Да разве не было откровенной тенденциозности в экранизациях «Отелло», «Попрыгуньи», «Дамы с собачкой»?

А ведь именно они нашли всеобщее признание в конкурсных залах фестивалей и бесчисленных кинотеатрах Европы и Америки, у широкой публики.

В разные годы эти фильмы различных художников заслужили мировую известность.

Они не похожи на те, что были характерны для предыдущего времени. В них не только сказалась новая ступень сценарного и осо-

бенно режиссерского и операторского мастерства, в них был и новый герой и новое осмысление характера, мироощущение этого героя и среды, в которой он жил, боролся, мучился, радовался, иногда погибал, но и, погибая, побеждал.

Единый подход к истории и человеку в этих фильмах и в тех, что были созданы около сорока лет назад, не породил ни однотипности сюжетов, ни стилистической похожести, ни однообразия героев.

Наибольший успех в последние годы достался призерам Каннского фестиваля — фильмам «Летят журавли» и «Баллада о солдате». Они не только вызвали восхищение, но и породили целую литературу.

Многие зарубежные критики сходились в мнении о том, что в последние годы Канн не видел картины, равной по силе своей художественной и эмоциональной впечатляемости фильму «Летят журавли».

Картина о войне, хотя войны в ней почти нет. Авторам и исполнителям удалось передать атмосферу страстной борьбы за человечность, за человека, за красоту его души, за его счастье на земле.

Что, как не это, было в конечном итоге стержневой идеей всех лучших произведений нашей кинематографии, о которых шла здесь речь?

Вступив на мировой экран, «Баллада о солдате» заставила забыть десятки картин, в которых налицо были все атрибуты совершенного и современного кинематографа, но не было этой человечности, идущей от социально иного мышления художника и героя.

«На прошлой неделе, — писала американская газета «Трибюн», — в первый раз за всю четырехлетнюю историю кинофестиваля, в «Метро тиэтр» пришлось отказать в местах нескольким стам человек. Театр был забит до предела, некоторые сидели в проходе на ступеньках. Фильмом, который вызвал такой интерес, был русский фильм «Баллада о солдате» — картина, получившая первую премию кинофестиваля в Сан-Франциско».

В Канне она демонстрировалась вместе со «Сладкой жизнью». Картина Феллини получила первую премию. Этот фильм бесспорно заслуживает высокой оценки. Страстная сила обличения и «героев» и всей атмосферы духовного отупения, бесчеловечности и безумия, которой пронизан фильм, яркое режиссерское мастерство Феллини — все это вызвало положительные отклики и у наших критиков и у искусствоведов. Но там, где Феллини ставит финальную точку, там начинается большинство советских картин. И «Баллада о солдате» в этом смысле очень характерна. Пафос картины не только в отрицании антигуманизма и бесчеловечности, воплощенных в страданиях и смерти, которые несет война, но главным образом в утверждении высоких моральных и нравственных идеалов. Вот что послужило причиной многочисленных протестующих возгласов даже в фестивальном зале, когда жюри предпочло отдать первую премию не «Балладе о солдате», а «Сладкой жизни». Вот что послужило причиной победного шествия кинематографической баллады о юноше-солдате по экранам мира.

На фестивалях в Канне были отмечены высокими призами и лучшие советские экранизации: «Отелло» Сергея Юткевича, «Попрыгунья» С. Самсонова, «Дама с собачкой» И. Хейфица.

Фильм С. Юткевича «Отелло» был своеобразным прочтением множество раз экранизированной трагедии. Конечно, в Канне не могло быть не оценено незаурядное режиссерское мастерство, проявленное С. Юткевичем, выразительная игра С. Бондарчука. Но ведь не только об этом говорилось в связи с фильмом. Критика подробно останавливалась и на философском осмыслении трагедии, решенной как конфликт двух противоположных духовных начал.

Светлый взгляд гениального писателя на человека, веру Чехова в торжество разума и духовного благородства сумели передать авторы фильмов «Попрыгунья» и «Дама с собачкой». Они донесли страстный голос Чехова до миллионов человеческих сердец во всем мире, вызвав ответный отклик благодарности и к Чехову и к тем, кто сумел с бережностью и страстью передать и его веру и его надежды.

Особо следует сказать о триумфе советского кино в Венеции летом этого года. Два «Золотых льва» привезли советские кинематографисты за «Иваново детство» и «Дикую собаку Динго», «Бронзового льва» за фильм «Мальчик и голубь».

Картины эти еще у всех в памяти, как в памяти и многочисленные статьи о них. Обратим внимание лишь на то, что особый успех «Иванова детства» был завоеван самой философией фильма, тем, как она была раскрыта средствами языка кино. Гневно про-

тестуя против античеловечности, ужасов войны, Андрей Тарковский нашел блестящий режиссерский прием, поэтически утверждающий безмерную ценность человеческой жизни. Мрачному миру войны авторы противопоставили всепобеждающий чудесный мир солнечного детства мальчика с его беспечностью, радостями, звонким смехом.

Блистательные победы советского кино на международных кинофестивалях в Италии, Франции, США и в других странах тем более убедительны, что далеко не всегда успехам фильмов способствовало жюри; они тем более убедительны, что ряд лет мы выпускали такое малое количество фильмов, что это не могло дать развернуться талантам молодых, подменяло глубину раскрытия характеров и идей лишь беглым перечислением тех и других. Избавившись от этих недостатков, советское кино умножило в последние годы число побед.

Лучшие фильмы о людях и делах наших дней нашли признание на Карлововарских фестивалях, где среди других картин завоевали высшие премии «Верные друзья», «Дело Румянцева», «Сережа», «Девять дней одного года». Успех именно этих картин у критики и у зрителей большого числа стран заставляет отметить главное: победа пришла тогда, когда художники кино нашли краски, позволившие нарисовать жизненно верный портрет своего современника. Скромный и думающий, лишенный риторики и напыщенных интонаций, он вошел как близкий, живой в сердце зрителя. И не только советского зрителя.

«Большая семья» И. Хейфица не случайно была первым фильмом о современности, который получил признание на Каннском фестивале. Она была одной из первых картин, наметивших перелом в трактовке «обычного» героя, который был близок зрителю уже тем, что не претендовал на исключительность.

«Дело Румянцева», «Сережа», «Девять дней одного года» наряду с рядом других картин, не представлявшихся на международные фестивали, и были теми фильмами, которые развивали этот успех. Ни Саша Румянцев, ни Коростылев не хотели выглядеть идеальными героями. Но в них была внутренняя сила и чистота, такое ясное сознание своего места на земле и своих обязанностей на ней, что они становились героями для миллионов зрителей. Они говорили о моральном, нравственном, интеллектуальном облике целого поколения, заставляя понять и истоки героических деяний тех, что заслужили быть отмеченными по имени и фамилии.

И даже тогда, когда герой фильма трактовался художником не только в драматургическом значении этого слова как главное действующее лицо, но и в другом, более широком смысле этого понятия, — он оставался сродни своим «негероическим» экранным собратьям. Разве отличало Гусева — ученого, интеллигента—во внешнем облике, в его речи, и в его интонациях, во всей манере поведения (если исключить, конечно, то, что диктовалось индивидуальностью характера) что-либо от упомянутых нами положительных героев других картин?

Не поиск исключительности, а поиск общности Гусева с миллионами его современников позволил ощутить талант, благородство и целеустремленность Гусева и Гусевых.

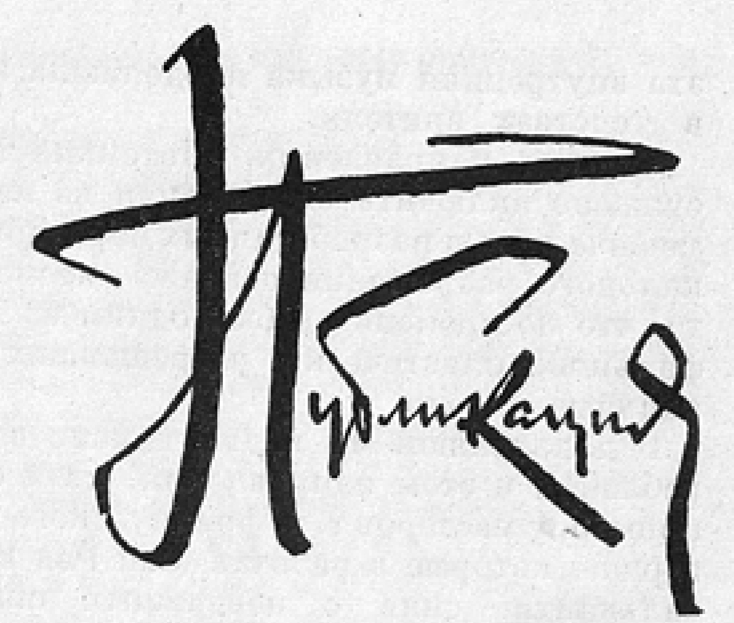
Первые премии завоевали советские фильмы и на двух Московских международных кинофестивалях, состоявшихся в 1959 и в прошлом году. Призеров Московских фестивалей — «Судьбу человека» и «Чистое небо» (разделившее главный приз с великолепным фильмом Кането Синдо «Голый остров») — отличает та же философия, которую талантливо выразил в своем фильме более тридцати шести лет назад молодой советский режиссер Сергей Эйзенштейн. Трагедийность и оптимизм, суровость и нежность обоих этих фильмов имеют одни и те же истоки и приводят к одним и тем же выводам: человек прекрасен тогда, когда он верит в то лучшее, что есть в людях, его окружающих, верит в то, что мир можно изменить, можно сделать лучше, чем он есть.

Герои «Судьбы человека» и «Чистого неба» убеждают в этом своими биографиями, благородством своих сердец, большими идеями.

Успех фильмов, о которых мы говорили, свидетельство того, что только то искусство действительно общечеловечно, которое не только объясняет наш мир, но и побуждает людей к тому, чтобы его улучшить, которое не только выражает протест против пороков этого мира, но и утверждает то, что прекрасно на земле.

Лучшие советские фильмы были именно таким искусством. Поэтому они и получили всеобщее признание.

«Неравнодушная природа»— одна из крупнейших теоретических работ С. М. Эйзенштейна. Она пока еще неизвестна читателю. Полный текст этого исследования будет включен в один из томов избранных произведений Эйзенштейна, подготовляемых издательством «Искусство».



Сергей ЭЙЗЕНШТЕЙН

Неравнодушная природа

ОТРЫВКИ

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть
И равнодушная природа
Красою вечною сиять!

Пушкин

Эмоциональный пейзаж, действующий в картине как музыкальная компонента, и есть то, что я называю «неравнодушной природой».

...Немое кино само себе писало музыку. Пластическую.

Музыкальный ход сцены в те дни решался строем и монтажом изображения.

Из монтажных кусков слагался не только ход сцены, но слагалась и ее музыка.

Подобно тому как немое лицо «говорило» с экрана, так с экрана же «звучало» изображение.

В наибольшей степени «звучать» выпадало на долю пейзажа. Ибо пейзаж наиболее вольный элемент фильма, наименее нагруженный служебно-повествовательными задачами и наиболее гибкий в передаче настроений, эмоциональных состояний, душевных переживаний. Одним словом, всего того, что в своей смутно уловимой, текучей образности доступно в исчерпывающей полноте только музыке.

В этом месте мог бы возникнуть вопрос: «А... вообще почему, собственно говоря, непременно требуется музыка? Почему о музыке здесь говорится, как о чем-то вообще, a priori необходимом и само собой разумеющемся в фильме?»

Ответ мне кажется довольно ясным. Это не столько усиление воздействия (хотя в очень большой степени дело и в этом), сколько в том, чтобы эмоционально досказывать то, что иными средствами невыразимо.

На путях приближения к воплощению этой сферы чистой эмоциональности из всех элементов пластики, как сказано выше, ближе всего к музыке лежит пейзаж.

На долю его и выпадает в условиях немого фильма задача — эмоционально досказывать то, что в совершенной полноте удается выразить только музыке.

Осуществлялось это путем вплетения «пейзажных секвенций» в общий ход фильма, где они действовали совершенно так же, как в более сжатом виде действовал печатный титр якобы произносимого текста, вписанный между шевелившимися губами крупных планов.

Здесь была та же попытка приблизить неизбежную в немом кино последовательность таких музыкальных «пассажей» к ощущению синхронной одновременности с остальными частями фильма.

Чаще всего это достигалось вводными пейзажно-музыкальными «прелюдиями», которые, создав нужное эмоциональное состояние и настроение, потом перескальзывали своими ритмическими элементами в дальнейший ход самой сцены, сюжетно звучавшей в том же ключе: вступительная часть раскрывала это звучание в чистом виде, и на протяжении всей сцены, построенной по тому же ритмическому и зрительно-мелодическому строю,—

эта внутренняя музыка продолжала звучать в чувствах зрителя.

В этом направлении «Потемкину» было суждено включить в себя один из наиболее законченных и разработанных образцов музыкального разрешения пейзажа, несмотря на то, что по времени он был одним из первых фильмов, пластически разрешавших музыкальные задачи.

В дальнейшем мы видим немало злоупотреблений в этом направлении, хотя бы, например, у мастеров т. н. французского «Авангарда», которые в работах Ман Рея или Кавальканти, сняв с пейзажных симфоний конкретную направленность эмоции, неминуемо растворили возможности их определенного воздействия в чисто импрессионистическую игру беспредметно-смутных переживаний. Иною была судьба пейзажа в советской кинематографии.

Если «Потемкин» несколько опередил другие фильмы по методу органического включения эмоционального пейзажа, то тем не менее выражал он в основном, конечно, общее устремление, которое было характерно около 1925 года для всей ведущей части нашей кинематографии в целом.

Совершенно очевидно, что эмоцию может вызывать не только музыкально построенный пейзаж, но часто, конечно, и сама предметность пейзажа.

Я уже не говорю о разрушенных домах или дымящихся развалинах, одинаково впечатляющих в кадрах кинохроники или на литографиях Домье (особенно в сериях листов, связанных с франко-прусской войной),— но и всякий «унылый» пейзаж из голой земли и ободранного одинокого дерева всегда имеет шансы сам по себе — по составу предметов — вызывать угрюмое настроение и угрюмые эмоции...

Наше же исследование будет касаться именно музыкального пейзажа прежде всего.

Поэтому мы и избираем для разбора сцену рассвета в Одесском порту.

Традиция подобных композиционных разрешений вообще отнюдь не прекратилась с уходом с экрана немого кинематографа: наоборот, в своих прогрессивных начинаниях звуко-зрительное кино неизмеримо расширило подобные стилистические и выразительные возможности, синтетизируя все доступные ему средства выражения.

«Одесские туманы» — как бы связующее звено между чистой живописью и музыкой звуко-зрительных сочетаний новой кинематографии.

Леонид КОЗЛОВ

Нескончаемый труд

Мы встречаемся на этих страницах с тем теоретиком искусства, о котором Пудовкин восхищенно сказал: «Он философ, мыслитель по отношению к нам галактический...» С тем ученым, к которому была обращена известная полушутка Довженко: «Если бы я столько знал, я бы умер...» С тем автором, которого и сейчас, вполголоса и оговариваясь, винят в холоде, рационализме и схоластике. Однако «Неравнодушная природа», одна из главных теоретических работ Эйзенштейна, оказалась вместе с тем и самой далекой от привычных образцов чистой и строгой теории. Четко ограниченный в своем смысле термин «неравнодушная природа» перерос в поэтический образ мира, осваиваемого человеком. Анатомия, которой подвергся эпизод из «Ивана Грозного», непринужденно уступила место живому трепетанью лирических страниц, посвященных Мексике...

Ибо этот теоретик никогда не переставал быть художником. Именно потому теория его никогда не застывает в кристаллически-охлажденную конструкцию, но скорее. напоминает поток раскаленной плазмы. Здесь «алгебра поверяет гармонию» — гармонию созданного,— для того чтобы вновь и вновь умереть в гармонии того, что должно быть создано. («Бедный Сальери!» — так озаглавлено посвящение, которое Эйзенштейн собирался предпослать своим теоретическим работам.) Не за рецептами магии нужно обращаться к «Неравнодушной природе», а за тем, чтобы воспринять страсть художника сопрягать себя воедино со всем миром. Любая степень теоретической «анатомии» и «алгебры» — во имя этого.

Сюита туманов — это еще живопись, но своеобразная живопись, которая через монтаж уже познала ритм смены реальных длительностей и осязательной последовательности повторов во времени,— т. е. элементы того, что доступно в чистом виде лишь музыке.

Это — некая «пост-живопись», переходящая в своеобразную «пра-музыку» (предмузыку).

Поэтому закономерно и вполне обоснованно именно здесь взглянуть в традиции прошлого подобной стилистической манеры — «музыки для глаза»...

Проследить основные черты музыкального пейзажа, конечно, интереснее всего на истоках жанра, где он одновременно достиг и высшей степени совершенства.

Именно здесь он чертами своей юности, естественно перекликается с этапом возникновения подобного же явления на первых шагах становления кинематографа, как самостоятельного искусства.

С особой полнотой «музыка глазная» * процветает в искусстве Дальнего Востока — в Китае и Японии.

* «Музыка глаз» — термин великого декоратора Пьетро Гонзаго.—*Прим. автора.*

И особенно богато именно в пейзажной живописи *.

Разнообразие достигается изысканностью самих композиционных ходов, а не путем расширения количеств объектов: они обычно остаются в пределах реки, озера, скал, горных цепей, водопадов, деревьев определенного типа, соломенных хижин и деталей монастырей... Эмоциональный эффект достигается не только подбором изображенных элементов природы, но прежде всего и главным образом музыкальной разработкой и композицией того, что изображено.

Пейзажные сюиты, которыми оперируют китайцы, кстати сказать, по методу своему особенно близки к симфонии, построенной из последовательности целого ряда пейзажных кадров, которыми оперировало, создавая свою «музыку», немое кино.

Не забудем, что отдельный пейзажный кадр, «вклеенный» в действие, как почтовая марка, никогда не достигал подобного эффекта и неминуемо действовал лишь в пределах

* В полном тексте «Неравнодушной природы» автор приводит обширные выдержки из работ искусствоведов разных стран, посвященных китайскому пейзажу.— *Прим. ред.*

Здесь и заключен главный ответ на тот вопрос, который Эйзенштейн не раз задавал себе (хорошо представляя некоторых своих читателей, мало расположенных к теории): а не есть ли все это анализ ради анализа?.. Анализ — для творчества, анализ — для все более глубокого осознания художнических задач, анализ — для нахождения новых путей искусства. Будучи художником-теоретиком, Эйзенштейн явился не столько редкостным повторением ренессансной разносторонности и учености, сколько совершенно нормальным сыном своего века — в одном ряду с такими художниками, как Станиславский, Брехт или Томас Манн. XX веку художники-теоретики, художники-критики понадобились не в меньшей мере, чем эпохе Ренессанса.

Когда Эйзенштейн воссоединяет опыт «Ивана Грозного» с опытом «Броненосца «Потемкин», может показаться (который раз!), что речь идет лишь о внутренне замкнутых вопросах кинематографической культуры, о красоте и гармонии самих по себе. Но так ли замкнуты в себе эти вопросы? Вспомним: ведь совершенство художественного выражения, которое выковывал Эйзенштейн все пять лет работы над «Иваном Грозным», обрело гораздо более острый и действенный смысл, чем можно было предполагать. В этом совершенстве воплотился огромный путь образной мысли, далеко переросшей исходную тезу фильма — оправдание Ивана Грозного как «великого предка»,— и привел художника к таким глубинам раздумья о человеке и истории, которые заставляют вспомнить «Бориса Годунова» и «Медного всадника». И оказалось, что не только по совершенству формы сопоставимы «Потемкин» и «Грозный», а и по масштабу исторического мышления, по силе постановки коренных гуманистических вопросов, по значительности тех критериев, с которыми художник подходит к истории.

Борьба за совершенство выражения означала для Эйзенштейна борьбу за творческую освобожденность художественной мысли. Повторим еще раз эти слова из «Неравнодушной природы»: «Пусть светильники в руках у нас, ожидающих света, будут чисты и готовы к тому мгновению, когда искусствам нашим предстанет необходимость выразить новое сло-

географической информации. Такая «информация» почти всегда — удел как отдельно взятого кадра, так чаще всего и первого кадра, из серии последовательно взятых. Если это не кадр типа удара волны в начале «Потемкина».

Что же касается дальнейших путей развития того, что было найдено в туманах Одессы, то они лежат уже за пределами немого кинематографа.

Из этого именно метода проистекает прямое перерастание в музыкальную работу на дальнейших этапах развития фильма и сохраняется единая традиция и методика работы от немого через звуковое, к звуко-зрительному кинематографу.

Мне кажется, что деление кинематографии на такие три этапа — правильно.

Под звуковым кино я понимаю кинематограф неорганического соприсутствия звука и изображения:

таково, теоретически рассуждая, раннее звуковое кино, но практически, к сожалению, очень большое количество и фильмов современных. Эти фильмы характерны превалирующей ролью звука, в основном словесно-речевого порядка.

Последующий же этап звуко-зрительного кинематографа есть кинематограф органической слиянности звука и изображения, как соизмеримых и равнозначащих элементов, выстраивающих фильм в целом.

●

Однако, прежде чем обратиться к... звуко-зрительному будущему «Одесских туманов», вскроем вкратце, на чем и как строится их собственная впечатляющая игра.

Композиция их строится в основном на трех элементах:

1. Туманы.
2. Вода.
3. Силуэты предметов (краны в порту, суда на якорях и т. д.).

Интересно, что все эти элементы принадлежат к той же системе «четырех стихий» природы, использование коих в своем образном строе требовала эпоха Елисаветинской поэтики и театра Шекспира:

воздух, вода, твердь, огонь.

В этой вступительной части сцены траура четвертый элемент — стихия огня — пока что отсутствует.

во жизни». И мы увидим, насколько закономерно то, что борьба Эйзенштейна за совершенство выражения оказалась враждебной эстетическим принципам эпохи культа личности.

Но именно поэтому «Неравнодушная природа» оказалась живой сейчас.

С. М. Эйзенштейн завершил ее весной и летом 1945 года. Мы помним это время, и нет нужды объяснять, почему так светлы и незамутнены надежды художника на вот-вот наступающий великолепный расцвет киноискусства; на то, что действительность дала наконец возможность «единства и гармонии выразительных средств»; на то, что будет осуществлена художественная целостность, о которой Эйзенштейн давно мечтал, подлинно синтетическая, сопрягающая единой мыслью весь данный кинематографу «оркестр» выразительных средств, насквозь образное и внутренне закономерное, как музыка.

Прогноз этот не сбылся еще в полной мере. Пути художественного постижения послевоенной действительности оказались несравненно более сложными для мастеров кинематографа.

Коротко говоря, в новую действительность нужно было прежде всего вглядеться. Так или иначе пристальность непосредственного наблюдения, прозаическая прозрачность формы, близость к хронике понадобились мировому киноискусству в качественно большей степени, чем мог предвидеть Эйзенштейн в 1945 году или даже двумя годами позднее, когда он, просмотрев «Рим — открытый город» Росселини, увидел в этом фильме лишь явление своеобразной манеры, но не начало новой школы киноискусства. Эйзенштейн продолжал думать о синтетизме образной мысли, о полифонической форме. И многие теоретики послевоенного времени поспешили отнести эйзенштейновский путь к невозвратному прошлому. Они поспешили.

Ибо сейчас мечты Эйзенштейна приобретают насущный смысл. Кинематограф прозаического наблюдения, кинематограф хроникального (условно говоря) стиля продолжает давать свои, подчас прекрасные плоды. Но нужен и другой кинематограф, иной плотности, иной емкости, призванный выразить огромные идеи о человеческих судьбах в современном мире, дать раздумьям о сегодняшнем

Но это вполне закономерно — здесь пока что смерть, траур, пассивное начало.

Стихия огня ворвется дальше:

огнем митинга протеста, в который перебрасывается траурный митинг по Вакулинчуку.

Каждый из трех элементов от кадра к кадру по-разному и по-своему вступает в сочетания с двумя другими.

Вот кадр, целиком поглощенный серой пеленой тумана. Еле прочитываются смутные силуэты мачт, как бы задернутых полупрозрачным траурным тюлем.

Вот кадр чистой серебристой поверхности вод, и только где-то совсем далеко и мелко на горизонте маячит мотив кораблей.

Вот черный массив буйка грузным аккордом «тверди» врывается в стихию воды и мерно покачивается на серебряной поверхности моря.

А вот черные массивы корпусов кораблей поглотили все пространство экрана и медленно проплывают мимо аппарата....

Из воздушности туманов, через еле осязаемые очертания предметов — сквозь свинцово-серую поверхность вод и серые паруса — к бархатисто-черным корпусам кораблей и тверди набережной движется общее сочетание мотивов.

Динамическое сочетание отдельных линий этих стихий стекается в последний статический аккорд.

Они сбегаются в неподвижный кадр, где серый парус стал палаткой; черные корпуса кораблей — крепом траурного банта; вода — слезами склоненных женских голов; туман — мягкостью очертаний съемок без фокуса; а твердью становится труп, распростертый на булыжнике набережной.

Здесь же вступает — пока еле слышно — тема огня:

она вступает мерцающей свечкой в руках Вакулинчука, с тем чтобы разрастись в огненную гневность митинга над трупом и разгореться алым пламенем красного флага на мачте мятежного броненосца.

Движение идет от смутных, как бы воздушных настроений печали и траура вообще — к реальной жертве, погибшей за дело свободы, от печальной поверхности моря к океану человеческого горя; от дрожащей свечки в руках убитого борца через траур горюющих масс к восстанию, охватывающему весь город.

Так, сплетаясь, движутся во вступительной части отдельные линии этих «стихий», то выплывая на передний план, то уступая место другим и теряясь в глубине фона; то под-

---

дне поэтическую силу и обобщающий историзм. Опыт Эйзенштейна важен нам для этого.

Возвратившись к «Неравнодушной природе», мы увидим, что «эйзенштейновский путь» гораздо ближе к реальным путям советского и мирового кино, чем мы это предполагали несколько лет назад. Мысль о том, что на смену звуковому кинематографу приходит звуко-зрительный, дающий качественно новую степень гибкого, свободного и органичного сопряжения звукового и зрительного образа,— разве не подтверждена эта мысль лучшими достижениями кинематографа последних лет?

Эйзенштейн пишет и о том, что монтаж в старом понимании уступает место «более плотной монтажной ткани», обладающей музыкальной непрерывностью; что ритмически-организующая роль переходит от стыка кадров к ведущему акценту внутрикадрового изображения. Это написано еще до того, как теоретические последователи Андре Базена, обобщая поэтику кино сороковых годов и ясно видя возросшую роль внутрикадровой организации изображения, начисто противопоставили опыт сороковых годов эйзенштейновскому опыту. Был объявлен конец эры монтажа, и эйзенштейновского прежде всего! На деле оказалось, что Эйзенштейн принадлежит к новейшему кинематографу не в меньшей степени, чем кинематографу двадцатых годов. Что принципы монтажа — в эйзенштейновском понимании и развитии — не поддаются погребению.

Увидеть это, в общем, просто. Достаточно взглянуть поглубже, под внешние слои формы. Но при этом нужно видеть историю кинематографа как единый в своей противоречивости процесс. И, конечно, не о реставрации построений «Ивана Грозного» или «Броненосца «Потемкин» должна идти речь, а о том, чтобы учиться у Эйзенштейна стремлению и умению двигаться вперед, отвечать времени.

А это уже не так просто... Потому что Эйзенштейн двигался вперед не налегке (как это предлагают делать иные из нынешних художественных теоретиков), а с атлантовой ношей мысли и культуры. Ноша эта была для Эйзенштейна органической необходимостью, он не мог без нее. Создавая «Ивана Грозного», он нес в себе

черкивая друг друга, то друг друга оттеняя, то друг другу противопоставляясь.

При этом каждая линия проходит еще и свой собственный путь движения.

Так от кадра к кадру редеют туманы: материальность их становится все более и более прозрачной.

И наоборот, на наших глазах сгущается и тяжелеет твердь: сперва это — черные дымки, сливающиеся с туманами. Затем это — костистые скелеты мачт и рей или силуэты кранов, похожие на громадных насекомых.

Дальше эти носы и мачты, торчащие из пелены тумана, на наших глазах разрастаются в целые баркасы и шхуны.

Удар форшлага черного буйка: и вот уже вступают массивы корпусов больших кораблей. А тема серебрящейся воды переходит в белый парус, дремотно покачивающийся на морской глади....

Я затронул здесь лишь взаимную игру предметных начал, т. е. самих «элементов» — воды, воздуха и тверди.

Но всем им еще также строго вторит взаимная игра чисто тональных и фактурных сочетаний: мутно-серой, рыхлой среды тумана; серебристо-серой глади поблескивающей поверхности воды; бархатистые бока черных массивов материальных деталей.

Всему этому ритмически вторят и размеренные длительности кусков и еле уловимое «мелодическое» покачивание снятых предметов.

Своеобразной трелью сюда же вплетаются полеты чаек.

Чайка в воздухе — как бы часть туманов и неба.

Чайка, осевшая черным силуэтом на буек,— элемент тверди.

И между ними — как бы гигантски разросшееся крыло чайки — белизна паруса яхты, дремлющей на водах...

И кажется, что фактуры отдельных стихий, как и сами стихии между собой, образуют такое же сочетание, каким является оркестр, объединяющий в одновременности и в последовательности действия— духовые и струнные, дерево и медь!

●

Ныне на наших глазах отчетливо слагающийся этап единства и гармонии выразительных средств.

В эстетике монтажа мы так или иначе, повидимому, стоим сегодня в преддверии к третьей фазе истории его развития.

Первым этапом этого развития была аморфно-недифференцированная стадия «до-

---

и «Потемкина», и несозданный фильм о Пушкине, и полифоническое совершенство фуг Баха, и наследие древнекитайских живописцев. Это прямо вытекало из того максимализма, с которым Эйзенштейн обращался к сегодняшнему дню своей жизни и своего творчества. Чтобы сопрягать воедино сегодняшний день, нужно видеть и ощущать единство истории. И в жизни и в искусстве. Все лучшее, что создано человечеством, Эйзенштейн стремился принести сознанию и культуре современного человека. Чтобы все это приобрело новую жизнь, меняясь и претворяясь, поворачиваясь новыми гранями, как неотторжимая часть завоеванной человеком неравнодушной действительности.

Читая работу Эйзенштейна, вы встретите в ней Пикассо рядом с мастерами древности. В неопубликованных рукописях художника (написанных почти одновременно с «Неравнодушной природой) исследование средневековых миниатюр соседствует с размышлениями об атомном ядре и многоступенчатой космической ракете. Для Эйзенштейна были бы смехотворны дискуссии некоторых наших современников о том, что брать и чего не брать человеку в космос.

Что же, действительно, брать с собою?

Весь земной мир. Всю историю. Все то, в чем человек выражает себя как созидатель. Все то, что делало и продолжает делать человека неравнодушным...

●

Да, теоретические построения Эйзенштейна бывают и очень рациональны, и произвольны — их нередко подсказывают сугубо личные художнические ассоциации (как, например, в отрывке о «слиянии с природой», где в одном ряду оказались отдаленнейшие явления и понятия). Взвешенная, завершенная теоретическая мысль уступает здесь место мысли рождающейся, иногда только вчерне набросанной. Но всегда интересно образное мышление гениального художника. Ярчайшая образная мысль — вот что прежде всего должно привлечь внимание кинематографиста на этих страницах, запечатлевших нескончаемый интеллектуальный труд их автора.

исторического» монтажа: кинематографа одной точки съемки. (Этот этап с полным «великолепием» повторила и часто повторяет по сей день — первая стадия звукового кинематографа!)

Затем шел этап все нарастающей тенденции ко все большей и большей разъятости отдельных элементов, лбами сталкиваемых в монтаже (почти что под эгидой Анатоля Франса: «Сталкивайте лбами эпитеты!»)

На этом этапе немого кинематографа, непосредственно предшествовавшем звуку, последовательное приложение принципа «индивидуации» приводило к таким эксцессам монтажного письма, как сопоставление безотносительных кусков, которые в своем сочетании давали иллюзию слитного действия или движения. Примерами этому изобилует «Октябрь» (1927), но первый опыт в подобном направлении снова относится к «Потемкину» — все к тем же взревевшим львам с лестницы Воронцовского дворца в Алупке (1925).

Здесь три самостоятельные фазы движения, представленные в трех самостоятельных фигурах трех мраморных львов, были составлены вместе, создавая иллюзию одного вскочившего льва.

Таково близлежащее прошлое монтажной формы, монтажных устремлений и монтажных исканий.

Новый этап звуко-зрительного монтажа, мне кажется, наступает под знаком все возрастающей слиянности и гармонии монтажной полифонии.

Этот тип нового «гармоничного» контрапункта — вне парадоксов и эксцессов — мне кажется наиболее полно отражающим картину деятельности отдельного индивида внутри коллектива.

Когда единая общественная задача подхвачена всем сонмом отдельных единиц, слагающих это общество;

когда каждая единица внутри его знает свой самостоятельный личный путь внутри разрешения общей задачи;

когда эти пути скрещиваются и перекрещиваются, сочетаются и переплетаются, — а все вместе взятое неразрывно движется вперед к осуществлению раз намеченной цели.

Откуда пришли ко мне живые осязаемые впечатления подобной картины? Где и когда мне пришлось наглядно увидеть подобную картину в действии?

Когда и где во мне зародилось это первое упоение, от которого я на всю жизнь захворал манией контрапункта и увлечением Бахом?

На типе моих картин почти никогда не лежит отпечаток раздвоенной равноправной борьбы.

Но всегда скорее крепнущее единство под ударами внешнего нападения — будут ли это шаги царских солдат по одесской лестнице, набег немецкой рыцарской «свиньи» или сплоченные ряды боярской оппозиции, кидающейся в бой против дела Ивана Грозного.

И отсюда не столько борьба двух сил, сколько действенный конфликт противоречий внутри единой темы.

А потому не столько Бетховен, сколько Бах.

Так или иначе явствует, что исходным увлечением у меня, видимо, была не картина столкновения двух внутригармоничных коллективов в агрессивном нападении друг на друга, но скорее сплоченность единого коллектива в осуществлении некой единой созидательной задачи*.

Нет, не на образцах классических постановок; не по записям выдающихся спектаклей; не по сложным оркестровым партитурам; не в сложных эволюциях кордебалета и не на футбольном поле — впервые ощутил я упоение прелестью движения тел, в разном темпе снующих по графику расчлененного пространства; игру их пересекающихся орбит; непрестанно меняющуюся динамическую форму сочетания этих путей — сбегающихся в мгновенные затейливые узоры с тем, чтобы снова разбежаться в далекие и несводимые ряды.

Понтонный мост, с песчаных берегов вырастающий в необъятную ширину реки Невы, впервые раскрыл передо мною всю прелесть этого увлечения, никогда меня уже не покидавшего!

Вообще прелесть контрапунктического письма еще и в том, что оно формою своего построения отражает и вновь заставляет пережить самый чудесный этап на путях истории мышления.

Это тот этап, когда уже оставлена позади первоначальная стадия недифференцированности сознания.

---

* Далее Эйзенштейн рассказывает об этом исходном жизненном впечатлении: о наводке понтонного моста на Неве в 1917 году, в которой он участвовал незадолго до своего вступления в ряды Красной Армии. Воспоминания Эйзенштейна об этом эпизоде были включены в публикацию, помещенную в № 1 нашего журнала за 1962 год — *Ред.*

Этап, когда проделана и следующая за ним стадия несводимого разъединения и изоляции каждого отдельного явления мира в себе.

Монтажный же контрапункт, как форма, кажется перекликающимся с тою обаятельной стадией становления сознания, когда преодолены оба предыдущих этапа, и разъятая анализом Вселенная вновь воссоздается в единое целое, оживает связями и взаимодействиями отдельных частностей и являет восторженному восприятию полноту синтетически воспринимаемого мира.

Подобно тому, как с особой теплотою, с особым увлечением и волнением живы во взрослом человеке первые «откровения» на путях его биографии — первое одоление печатного текста (я могу читать!), первое пробуждение чувств (я могу любить!), первые данные философии, помогающие ему воспринять систему миров (я могу познавать!) — совершенно так же нас неминуемо больше всего волнуют в искусстве те построения, которые по своим признакам вторят чертам разных этапов становления нашего сознания.

Так или иначе, в системе осязаемого контрапунктического начала сохранилось живое ощущение того этапа, когда сознание — все равно народов ли, достигших определенного уровня развития, или ребенка, в своем развитии повторяющего те же стадии,— впервые устанавливает соотношения между отдельными явлениями действительности, одновременно с ощущением ее как единого великого целого.

В этом для меня звучал залог упоительности полифонии и контрапункта и неизбежная обостренность их характерных черт на этапах юности.

Юности всякой:

Юности общественной формации или класса — и тогда они становятся основою стиля определенной эпохи.

Юности самой разновидности искусства — и тогда она под их знаком формулирует основные отправные положения своей методики на будущие времена.

Юности автора — тогда это неминуемо возникает в манере и стилистике его письма и доминирует над его творчеством.

В период создания «Потемкина» совпали все три юности.

Юная (восьмилетняя) — Советская власть.

Юное (тридцатилетнее) — искусство кино, лихорадочно ищущее принципов собственного самоопределения.

Юный (двадцатисемилетний) — автор, после краткого пятилетнего разбега впервые ухватывающийся за большую тему.

И эта совокупность не могла не определить собою строя «Потемкина», как контрапунктического прежде всего.

Но в приложении к кино (и сугубо в приложении к кинематографу немому) — средством осуществления полифонии и контрапункта служит монтаж.

И таким образом «Потемкин» не мог не стать знаменосцем монтажно-контрапунктического принципа в художественной кинематографии.

●

Биение жизни монтажной формы внутри искусства — показатель его жизненной энергии. Об этом я писал в предисловии к английскому изданию моей книги «The Film sense», вышедшей в 1943 году в Англии, после того как в 1942 году она вышла в Америке.

Предисловие не дошло до книги — из-за блокады, оно не дошло до Англии, а потому я привожу нужный отрывок из него здесь:

«Ровно год тому назад, в середине октября, около полуночи, мы получили предписание укладываться. Этой ночью немцы по непонятной причине не бомбили Москвы. Каждый из нас смог спокойно уложить свои два чемодана.

Утром мы были на вокзале.

Двенадцать суток — новым Ноевым ковчегом — наш вагон плыл сквозь бурю бушующей войны.

Мы — это основная группа кинематографистов, эвакуированных из Москвы в момент наступления немцев на столицу Советского государства поздней осенью 1941 года.

Немцев отбили.

Нас оставили работать в самом сердце Азии.

Проведите пальцем от Индии вверх.

Найдите пересечение этой линии с южной азиатской границей Советского Союза.

Остановите палец на точке с причудливым названием Алма-Ата.

Вот где мы находимся сейчас.

Было бы немыслимо жить.

Было бы невозможно существовать.

Было бы стыдно и оскорбительно творить и работать в таком далеком тылу,—

если бы мы не знали, что нам поручено два дела:

во-первых, выпускать как снаряд за сна-

рядом, картину за картиной, которыми бить по немцам так же сокрушительно, как танком или самолетом;

во-вторых, сберечь достигнутую культуру кинематографии от того вихря уничтожения, которым сейчас проходят фашистские интервенты по широкому полю нашей Родины.

В Пскове и Новгороде погибли неповторимые фрески XIII и XIV веков.

Под Ленинградом — дворцы и фонтаны XVIII века.

Около Москвы — соборы и музеи XIX века.

На Днепре—чудо XX века—Днепрогэс.

Вся Европейская часть России покрыта развалинами и пепелищами...

Кинематография, как производство; кинематография, как кадры людей; как великая традиция советского искусства; как хранительница достижений советской культуры и научной мысли — сохранена.

Перед нашими глазами гигантские снежные горы упираются в синеву неба.

За этими цепями — другие — уже по ту сторону границы — в Китае.

Горы располагают к созерцанию.

На наши горные цепи с другой стороны столетиями глядели китайские мудрецы.

Горы располагают к размышлению.

И невольно, глядя на вечные снега гор, мысленно поднимаешься из сегодняшнего хаоса безумства и кровопролития к тому, что будет назавтра после военного безумия этих лет.

Думаешь о завтрашнем дне культуры и искусства.

Страшная встряска первой мировой войны перевернула мир: из хаоса ее родилось такое небывалое явление, как Советский Союз.

Что принесет нам во сто крат более невообразимый катаклизм, в который с грохотом обрушился мир сегодня?

Не предугадать и не предвидеть нам путей искусства, которыми пойдет человечество, воскресшее из грязи и смерти этих лет, омытое неувядающим героизмом его лучших сынов — борцов против фашистского мрака.

Конец первой мировой войны принес с новой социальной эрой — новый небывалый подъем и расцвет культуры.

И культуру самого передового из искусств — кинематографа.

Отрезок всемирной истории искусства между обеими мировыми войнами — это, несомненно, эра торжества кино.

Другие искусства в этот же промежуток времени лихорадочно идут по пути дезинтеграции и распада.

Экспрессионизм. Супрематизм. Дадаизм. Сюрреализм.

Распад формы, образа, мысли.

Стихийный бег назад к примитиву.

Кажется, что последние достижения замыкаются в мертвое кольцо с первыми шагами культуры и искусства.

Такого тупика искусств, как к моменту начала эпохи войн, не знала ни одна пора истории искусств.

Дойдя до высших точек развития, искусство внезапно рассыпалось до нулевой.

Один кинематограф в лучших своих образцах устоял перед этим вихрем распада.

И потому, что самый юный,— он начинается оттуда, куда докатились в своем распаде все остальные искусства.

Искусство — тончайший сейсмограф.

И трагический тупик его в последние годы отражал лишь степень напряжения, в которое ввергался мир раздирающими его противоречиями.

Противоречия взорвались небывалой по масштабам мировой бойней.

Ни парадоксальности происходящего; ни масштабов уже случившегося; ни перспектив того, что предстоит миру еще пережить,— не охватить ни одному сознанию.

Мы твердо знаем — впереди победа над мраком.

Впереди — свет.

Но мы еще не можем освоиться с его лучами, разглядеть новую жизнь в этих новых его лучах, двинуться по новым дорогам, освещаемым ими.

Мы предвидим, предчувствуем, предощущаем его.

Но свет этот только еще рождается в поистине апокалипсическом безумии, в котором сейчас пылает Вселенная.

К нему, к этому новому неведомому свету будущего, тянется человечество.

Побивая на пути к нему силы мрака и фашизма, героическое человечество ложится костьми, расчищая путь будущим поколениям.

И нет слов, чтобы описать жертвенный героизм, с каким оно это делает.

Не будем опошлять лика этого будущего слишком поспешными догадками; не будем умалять величия его, рождающегося из

крови миллионов человеческих жизней; не будем кривляться, стараясь промимировать черты его будущего лица.

Будем лишь помнить об одном: гимны нового небывалого искусства, искусства послевоенной эпохи второй мировой войны будут отражением этого небывалого нового лика Человечества, которое торжествующе восстанет к жизни, победив чудовище фашизма.

И как самый лик будущего недоступен нашим догадкам, так и будущий облик обновленных искусств пока неминуемо ускользает от всяких предположений и умозаключений, которые мы вздумали бы делать.

На нашу долю остаются три вещи.

Ждать.

Торопить.

Быть готовыми.

Ждать эту новую эру.

Торопить ее приближение, отдавая все силы, всю жизнь, любые жертвы на ускорение ее прихода.

И быть готовыми во всеоружии опыта былого — оказаться достойными воспринять и двигать вперед то, что нам принесет это небывалое будущее.

. . . .

Пусть светильники в руках у нас, ожидающих света, будут чисты и готовы к тому мгновению, когда искусствам нашим предстанет необходимость выразить новое слово жизни».

●

Это было написано в далекой Алма-Ате в октябре 1942 года.

Сегодня, когда я это цитирую, в лучах окончательной победы ликует за окнами Великий Май 1945 года.

Предвиденье новых форм монтажа, новых этапов в развитии его принципов уже становится конкретной реальностью.

И мы видим, как возникает и приближается к нам новый этап органического звуко-зрительного монтажа.

Мы слышим поступь биения новой монтажной формы.

Мы ощущаем ее руками по тем образцам, которые возникли за годы войны.

Мы осязаем в ней новые черты.

Это новое — уже не предвоенный тупик заглохшей монтажной формы.

И это уже не паллиатив искусственно всаженных в звуковое кино, изживших себя традиций «обнаженного» и «явного» монтажа немого кинематографа.

От двух-трех попыток подобной реставрации, уже сделанных за время войны, веет жуткой старомодностью и обветшалостью.

Настойчиво чувствуешь, что стадия «обнаженного» монтажа отходит в историю.

Но это означает не отказ от метода, не небрежение, не возврат к лапидарному примитиву кинематографа домонтажной эры.

И если взглянуть на наиболее характерный стилистический признак кинематографии — на ее определяющий нерв — на м о н т а ж, то по крайней мере на одной картине, сделанной у нас во время войны, можно четко обнаружить внутри ее монтажного контрапункта тенденцию к срастанию в более плотную ткань.

Фильм, который я здесь имею в виду, это, конечно, «Иван Грозный».

«Иван Грозный», который по методике своего контрапунктического монтажного письма, продолжая исходные традиции «Потемкина», вместе с тем отличается не только от них, но по своему звуко-зрительному строю является уже следующим шагом развития вперед и по отношению к «Александру Невскому» (чей звуко-зрительный монтаж обстоятельно разобран в моих статьях о вертикальном монтаже в журнале «Искусство кино» *).

И если топот рыцарской атаки в «Невском» прямо вырастал из барабана солдатских ног по одесской лестнице, то многое из того, что «звуко-зрительно» сделано в «Грозном», не столько продолжает сделанное в «Невском», сколько подхватывает намеченное в свое время в «Броненосце» и, пользуя звук, доводит его до принципиального завершения.

И это как раз та часть «Потемкина», которая до прихода звука в кино работала «скрытым звуком» — м у з ы к о й п е й з а ж а, т. е. именно тем, что мы до сих пор разбирали в этой статье.

И именно в сцене туманов мы имеем как раз образец не обнаженного, а «слитного», строя контрапунктических ходов в отличие от «оголенного нерва» монтажа в других «ударных» сценах фильма.

Монтажный строй таких «ударных» сцен — наглядный и явственный — и создавал в первую очередь моду на то, что до сих пор называется «Russian cutting» или «Russischer Schnitt» **.

---

* «Искусство кино», 1940, № 9, 12 и 1941, № 1.

** «Русский монтаж»; буквально: «русская резка» (*англ. и нем.*).— *Прим. ред.*

Строй монтажа солдатских ног нес элементы оплодотворения монтажных методов немого кино прежде всего.

Принципы же сцен траура по Вакулинчуку и одесских туманов должны были определять не столько методику немого монтажа, сколько в полноте развернуться в монтаже звуко-зрительном.

А поэтому естественно завершить разбор проблемы музыкального пейзажа и пластического контрапункта кратким описанием того, как двадцать лет спустя те же принципы, обогащенные возможностями звука и музыки, в новом качестве продолжают традицию полифонного монтажа «Броненосца «Потемкин» в «Иване Грозном».

В этом отношении монтажная композиция «Грозного» находится в любопытной перекличке с тем, что происходило с психологической обрисовкой персонажей в в пьесах... Чехова на театре.

Разработка тонкой — и глубоко музыкальной — нюансировки настроения действия в пьесах Чехова создавала впечатление исчезновения театрального начала в том, что подавалось на сцене.

Линии нюансов сплетались в такую слитную ткань, что за этим, казалось, исчезала осязаемая действенность театра.

Очень забавно, что нечто подобное происходит сейчас вокруг неожиданной стилистики монтажного письма «Ивана Грозного».

Здесь монтаж после этапа «скачущего монтажа» обнаженной монтажной формы переходит в формы слиянной полифонии выразительных средств.

И удивительно, что как в свое время кричали, что театр Чехова — «не театр»,— так находятся сейчас голоса, которые кричат, что монтаж «Грозного» вообще не монтаж (!), а сам фильм не... кинематограф.

Мы достаточно хорошо знаем, что чеховский театр в конце концов «оказался» и остался все-таки театром.

И мы так же уверенно продолжаем считать, что монтаж «Грозного» все-таки мотаж — правда, в новой фазе развития, а потому-то так необходим разбор того, что сделано в «Грозном», и именно в свете того, что было сделано в свое время в «Броненосце».

Конечно, для меня, пришедшего как раз от ультратеатрального «левого» театра — от циркового его крыла — особенно забавно сейчас слышать в отношении монтажа «Грозного» такие же обвинения, какие высказывались по поводу отсутствия «театральности» чеховского театра! Мне даже пришлось услышать одно мнение о том, что монтаж «Грозного» зачеркивает все проделанное мною по линии утверждения монтажного метода вообще(!), тогда как сделанное в «Грозном» целиком растет и развивается из того, что было сделано «Потемкиным».

Так или иначе, разъяснения явно требуются! Этим и займемся.

Естественно выбрать сцены внутренне схожие по обоим фильмам.

И здесь и там есть сцена над трупом.

И здесь и там оплакивается жертва, погибшая в борьбе за идею.

И тут и там — траур.

И тут и там траур взрывается гневом.

Там — коллектив, оплакивающий борца за общее дело.

Здесь — индивид, терзающийся над телом той, кто поддерживала его в борьбе.

В первом случае тема траура разворачивается на дифференцированных действиях отдельных людей из толпы, из массы.

В полифонии общего горя участвуют:

и поющие слепцы; и плачущие женщины; и группы из 2-х, 3-х, 4-х, 5-ти лиц: грустных, гневных или безразличных (чтобы оттенить собою все оттенки печали других лиц) — лиц молодых и старых; рабочих и интеллигентов; женщин и мужчин; детей и взрослых.

Во втором случае — в «Иване» — тема траура собрана в одном человеке (недаром этот человек олицетворяет державу громадной и многолюдной страны!).

Но полифония терзания и горя здесь так же играется «по голосам»: то стоном царя, то шепотом, то стуком креста, вместе с ним падающего к подножию подсвечника; то белым пятном его лица, наполовину пожираемого тенью; то головой, запрокинутой назад и вверх; то подымающимся из-за стенки долбленого гроба лица с обезумевшими глазами и еле слышным шепотом: «прав ли я?!»

Здесь, в этом случае, все многообразие «голосов» играет одной и тою же фигурой,— одного и того же персонажа протагониста:

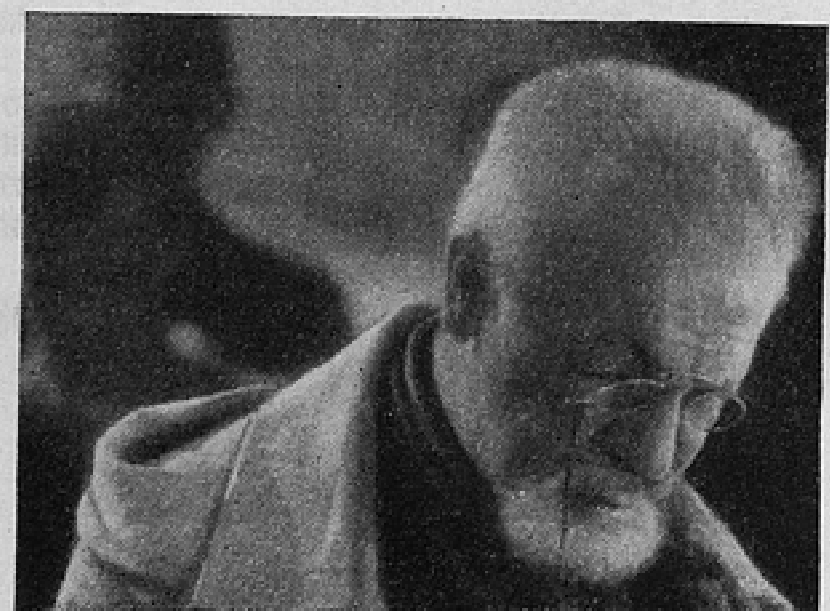
— то коленопреклоненного; то распростертого ниц; то медленно обходящего катафалк; то в припадке ярости опрокидывающего тяжелые свечи и разрывающего торжествен-

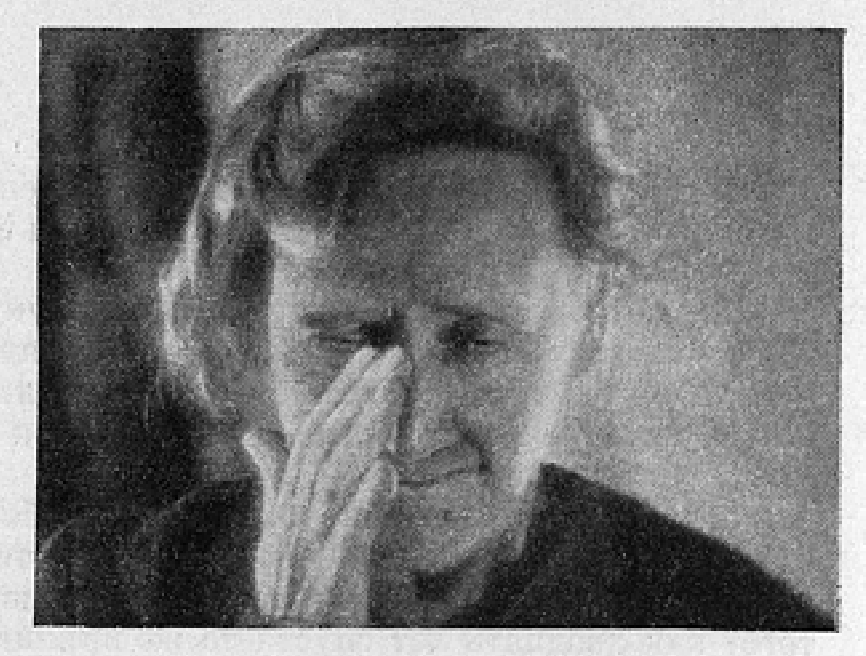
«Броненосец «Потемкин»











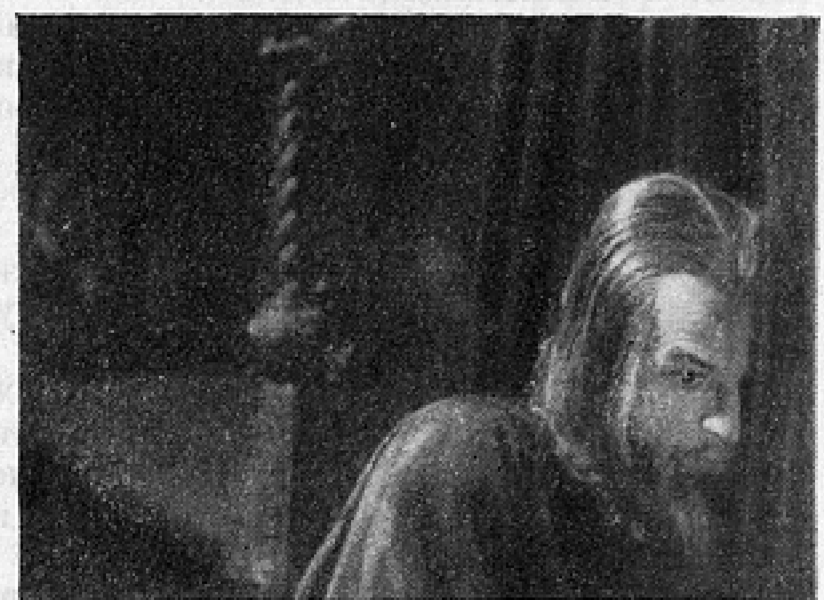


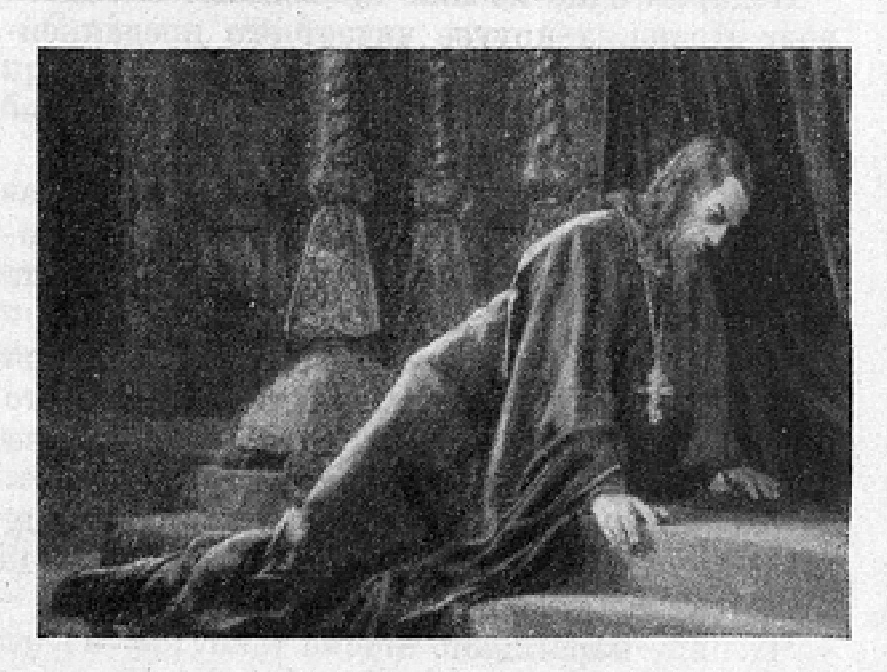




«Иван Грозный»





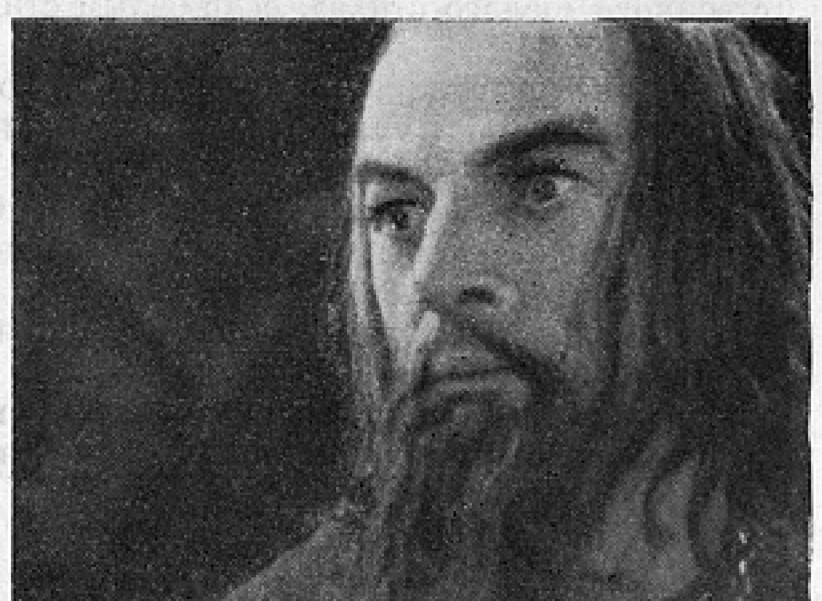












ную тишину собора яростным выкриком: «Врешь! Не сокрушен еще Московский царь!»

В этом отношении характерно, что разные положения одного и того же царя в разных точках и положениях вокруг гроба даются вне переходов от одного положения к другому, т. е. почти так же, как стала бы изображаться серия отдельных и самостоятельных персонажей, которые выбираются камерой не по признаку физического и пространственного соприсутствия, но по степени единого хода нарастающей эмоции.

Так построено нарастание печали через сменяющиеся крупные планы разных людей над трупом Вакулинчука.

Так же сменяют друг друга планы одного и того же Грозного во все возрастающей патетике положения и ракурса.

В эту полифонию вплетается еще и отдельная игра отдельных элементов самой фигуры — эти элементы как бы самостоятельны и по собственному произволу сливаются через последовательные действия в новое высшее эмоциональное единство, в отличие от того аморфного единства, к которому они принадлежат чисто физически.

Однако возможность подобного игрового и пластического построения требует того, чтобы единое композиционное начало пронизывало бы построения всех отдельных элементов, вступающих в подобную сложную полифонию.

Для того чтобы созвучно «пели» и поступок и кадр, которым он будет схвачен, нужно, чтобы в пространственной композиции действия были бы заложены те же элементы, по которым будет строиться «вырез» этого поступка прямоугольником кадра;

чтобы была созвучность деяния и произносимых слов, нужно, чтобы элементы мизансцены несли бы те же признаки пространственного «белого стиха», если белым стихом написан текст;

чтобы в унисон звучали музыка (или хоры) и среда — нужно, чтобы тональная картина взаимной игры света и теней вторила бы тембру, мелодии и ритму той звуковой стихии, которая будет пронизывать экранное пространство.

И главное, нужно, чтобы все, начиная от игры артиста и кончая игрою складок его облачения, было бы в равной мере погружено в звучание той единой, все определяющей эмоции, которая лежит в основе полифонии всей многогранной композиции.

Основная тема — отчаянье Ивана.

Несмотря на то, что Иван передовой человек XVI века, далеко глядящий вперед, он все же человек, связанный и со своим временем — с поверями и предрассудками; с суевериями, сопутствующими религиозному фанатизму эпохи — с представлениями, которые неотрывны от русского средневековья, перерастающего в Российский Ренессанс.

А потому отчаянье Ивана порождает сомненья — и тема отчаяния вырастает в тему сомнения: «прав ли я?», «прав ли в том, что делаю?», «не божья ли кара?»

В эту основную тему вплетаются: чтение псалмов царя Давида — митрополитом Пименом; и чтение Малютой донесений о том, что бояре, злоупотребляя «правом отъезда», убегают за пределы Московского государства и переходят на сторону зарубежных врагов царя Ивана.

Эти два чтения идут своеобразным антифоном — на два голоса.

По тону и ритму чтения они схожи.

По тексту они как бы продолжают друг друга.

Однако при внешней схожести тона и темпа, манеры читать и ритма — сама драматическая направленность обоих чтений вместе с тем диаметрально противоположна.

Недаром одно из них произносит злейший враг Ивана, а другое читает его преданнейший друг и «верный пес».

Эта внутренняя борьба двух чтений — как бы внутренняя борьба «за душу».

Как на лубках или средневековых миниатюрах, здесь борются два начала — положительное и отрицательное — за овладение человеческой душою.

Но, вопреки традиции, здесь они борются не за душу умершей; но за душу того, кто плачет над нею — за душу живого — за душу царя.

И одно начало, одно чтение тянет душу царя к отчаянию, мраку и погибели.

А другое — к активности и жизни.

Чтения нарастают.

Тревога сообщений растет.

Растет эмоциональное отчаяние плача, трепещущего со страниц псалтыри...

И вот окончательное сокрушение воли, последний удар наносит тот, чьи сообщения должны были звать к пробуждению силы:

Малюта сообщает об измене Курбского.

Стоном добитого отвечает Иван.

Голова запрокидывается затылком на гроб.

В сводах надрывно звучит заключительная часть прокимена, следующего за «Со святыми упокой».

Конец. Точка.

Кульминация.

Но как положено (и часто бывает) в кульминации — в этом экстатическом моменте драматического построения происходит перелом в противоположность.

И если сообщение Малюты добивает царя, то обратным рывком обратно возвращает царя к борьбе —

голос того, чьи все усилия были направлены именно к тому, чтобы сокрушить царя.

Возвышая голос, обличеньем обрушивает Пимен слова:

Поношенье сокрушило сердце мое,
И я изнемог.
Ждал сострадания,
Но нет его.
Утешителей искал,
Но не нашел...

Но это — уже капля, переполнившая чашу долготерпения и страдания.

Как раненый зверь, взревел ответно Иван:

Врешь! и т. д., и т. д., и т. д.

Я хотел лишь вкратце н а п о м н и т ь эмоциональный ход сцены.

Остается прибавить, что через известные промежутки этого хода ритмически вступает белый лик Анастасии в гробу,

что дальний хор поет «Вечную память», переходящую в «Со святыми упокой»,

и что сцена начинается длинной панорамой от верха гроба с ликом мертвой царицы к подножию тяжелых подсвечников, к которым приник в отчаянии царь Иван...

Для полноты картины следует еще иметь в виду, что отдельные линии внутри общей темы дополнительно поддерживаются включением еще ряда лиц, участвующих в общей игре.

Линия с м е р т и и с к о в а н н о с т и в о л и вступает вместе с неподвижным ликом мертвой Анастасии, переходит в скованные, неподвижные планы Грозного, развивается в теме чтения Пимена («И з н е м о г от вопля», «з а с о х л а гортань моя», «и с т о м и л и с ь глаза») и увенчивается планами самой носительницы темы смерти и фактической ее виновницы — отравительницы Старицкой.

Линия жизнеутверждения — линия Малюты — подхватывается Басмановыми (отцом и сыном): пламенность речи старика переходит в огневое «Два Рима пали, а третий стоит» и завершается вбегом слуг в реальных огнях факелов.

В этом месте тема смерти «снимается», и предельной точкой этого должна была быть почудившаяся Ивану у л ы б к а одобрения со стороны мертвой царицы, «как бы ожившей» в гробу («Одобрением лик Анастасии будто светится») — в момент, когда Иван, преодолев сомнения, вновь становится на путь борьбы и жизни.

●

Мы позволили себе роскошь несколько эмоционально окрашенного пересказа сцены Ивана у гроба.

Теперь постараемся разложить ее на те средства воздействия, которыми оперирует — как голосами или инструментами — полифонное построение этой сцены.

А. Игра Ивана.

Она реализуется в трех планах:

1. Он сам играет (переживания, поведение и поступки Ивана).

2. За него играют (обрез кадра, свет, партнеры).

3. На него играют (компоненты сцены в целом).

Б. Экранный образ Ивана.

1. Видимый.

Статический (ракурсом).

Пантомимное движение.

Фигура в деталях (жест, мимика).

2. Слышимый.

Голос за кадром.

Голос вместе с изображением.

В. Музыка.

Пение хора как музыкальное решение темы о т ч а я н и я и траура Ивана, как сквозная линия темы о т ч а я н и я в з в у к е.

Она идет непрерывно через весь эпизод (до обращения Ивана к Басмановым и Малюте: «Мало вас!»).

При этом она то выдвигается вперед, то уступает место антифонному чтению или голосу Ивана.

Хор работает двояко:

1. Вне текста (как музыкальное построение).

2. Как текст (как смысл содержания текста).

Г. Иррадиация * темы в поддерживающие компоненты.

1. Чтение псалма,

и, противостоящее ему,—

2. чтение донесений.

Чтение псалма.

1. Как содержание текста (превалирует смысловое начало).

2. Как музыка (превалирует напевно-интонационное начало).

3. Оба начала в слиянии.

4. Произносится голос за кадром.

5. Изображение Пимена.

6. Оба вместе.

Чтение донесений.

1. Малюта и текст.

2. Малюта как изображение.

3. Голос и текст Малюты за кадром.

Д. Чисто изобразительные элементы.

1. Внутренность собора (люди, гроб, свечи — лишь как атрибуты собора — основную «партию» «поет» собор в целом).

2. Действующие лица как ансамбль.

А. В сочетании с собором («под аккомпанемент» собора).

Б. Отдельными группами вне ощущения собора.

3. Действующие лица группами между собой («аккордами»).

Пимен, Иван, гроб с Анастасией, Малюта.

Пимен, Иван и Малюта.

Пимен и Иван.

Иван и Малюта.

Анастасия и Иван.

Иван и Анастасия.

Порядок размещения имен между собою соответствует соотношению действующих лиц по глубине кадра: занимающий первое место доминирует в сцене — либо пластически, либо драматически, т. е. привлекая к себе внимание средствами пластическими или средствами игровыми.

Примером первого может служить сильно выдвинутое вперед — на «первый план» — укрупненное изображение действующего лица (например, крупный план Пимена и упавшая фигура Ивана вдали).

Примером второго может служить такое поведение Ивана, когда при размещении его и Малюты в одной плоскости и в одном размере — внимание отчетливо приковано к царю.

4. Крупные планы отдельных персонажей по отдельности. (Вне «пластического аккомпанемента» фона — собора и не в «пространственном аккордном» сочетании с другими действующими лицами.)

Иван	Малюта
Анастасия	Басманов
Пимен	Старицкая

Случаи, когда перед нами «лик Анастасии на фоне собора» или «группа» Иван — Малюта в глубине при сильно выдвинутом вперед лице Пимена,— точь-в-точь пластически и пространственно соответствуют тому же, что мы отмечали, разбирая туманы «Потемкина». Там также на первый план выносились буек или мачта, и туманы отступали в глубину; или все пространство кадра поглощалось «крупным планом» воды, а детали порта только окаймляли собою это водное пространство и т. д.

Мы отмечали, что сквозь всю сцену в целом идет непрерывное пение хо́ра («Вечная память» и «Со святыми упокой»). Оно то́ выступает на первый план, то́ уступает место словам Ивана или двум чтецам, то́, наконец, разрастаясь в рев, сливается с голосом Ивана: «Врешь!»

Совершенно такую же роль пластического хора играет в композиции изображений сам собор.

Его своды—это как бы застывшие каменными куполами раскаты церковных песнопений.

Не только срезами кадров, но прежде всего тональной напевностью — светом или, вернее, тьмой — звучит этот пластический орга́н общего сквозного фона.

А в некоторые моменты сам он доминирует над сценой в целом (таковы начальные кадры и кадры конца, когда в собор сбегаются люди с факелами).

Сквозная линия «наполненности мраком» в искусных руках Андрея Москвина проводит собор через такую же цепь тональных вариаций и световых нюансов, какие призывают звучание погребальных хоров под его сводами.

Эта линия постепенного тонального светового «оживления» собора — т. е. движения и самого собора «в тон» со всей сценой — от мрака смерти к огненной активности жизнеутверждения — проходит через ряд отчетливо очерченных фаз освещенности.

Они столь же отчетливы, как те словесные обозначения, которые могут охарактеризо-

* Здесь: проникновение.— *Прим. ред.*

вать от эпизода к эпизоду эти последовательные световые «состояния» собора.

1. Темнота собора.
2. Темный собор.
3. Люди в темном соборе.
4. Собор, оживший огнями.

Эти почти одинаковые словесные обозначения на деле таят в себе громадное световое различие друг от друга.

Мне кажется это настолько наглядным и очевидным, что я не уверен в том, нужно ли здесь еще разжевывать и комментировать очевидную принципиальную разницу в том, идет ли речь о «темном соборе» или о «темноте собора».

В одном случае прежде всего должна «звучать» темнота собора, тогда как в другом прежде всего «звучит» сам собор—в этом случае отличаясь своею темнотою от других «состояний» собора — от собора светлого; собора, погруженного в сумерки; или от собора, залитого солнечными лучами.

Если не улавливать оттенков подобных словесных обозначений; если не понимать того, почему, скажем, Сельвинский где-то в одной строчке про реку пишет, что она «блистает, блещет и блестит...», имея каждый раз в виду совершенно самостоятельные «оттенки» блеска; и, главное, если не обладать способностью ощутимо в чувственных образах видеть перед собою реальные явления, соответствующие этим словесным нюансировкам, то... вообще нечего лезть в разбор и освоение звуко-зрительных феноменов и построений!

Правда, быть может, в некоторых своих частях фильм не только надо смотреть и слушать, но в него надо всматриваться и вслушиваться.

Если бы мы вздумали вдаваться в анализ еще более деликатный, нам бы потребовалось еще немало схем.

Хотя бы, например, очень интересно установить, где, когда и как воздействие, чередуясь, идет то от поступка (игры), то от кадра (пластическое оформление); и это потому, что связь их такая же тонкая и живая, как воздействие через сочетание слова и музыки в драме музыкальной, а не звуко-зрительной, как здесь.

Здесь в сплетении изображения и звука достигается то, что в музыкальной драме было достигнуто в возможностях сочетания музыки и слова. В одной из своих статей Сен-Санс приводит «один из тысячи примеров» того, как подобные сочетания достигаются Вагнером.

Тристан спрашивает: «Где мы?» — «У цели»,— отвечает Изольда на звучании той самой музыки, которая перед этим вторила словам: «Головы, обреченные на смерть» — словам, которые она произносила вещим шепотом, глядя на Тристана, и сразу же ясно, о какой цели, о каком пределе, о каком конце идет речь.

●

Однако вернемся к проблемам монтажа.

...В монтаже немого фильма «ритмизация» отдельных пассажей — по крайней мере в крупных своих членениях — в основном, конечно, ложилась на монтаж.

Здесь монтаж устанавливал как смену точно установленных длительностей сменяющихся впечатлений, так и систему реально ощутимых ритмических биений, пронизывающих течение изображений.

Одновременно с этим монтаж осуществлял и необходимое членение этого непрерывного течения изображений.

Ныне, с приходом звука, основное разрешение подобных «вторичных» задач, которые ложились прежде на смену изображений, целиком перешло в область звука.

Сфере звука, конечно, легче и естественнее брать на себя ритмизацию экранного события, ибо в этих условиях этого возможно достичь даже в случае неизменяемости и неподвижности самого изображения!

Новое положение сказалось в том, что в новых условиях должен был сдвинуться в новую область и на новые элементы сам центр опоры зрительного монтажа.

Этой опорою был — часто даже не в меру «эстетизируемый» — стык между кусками, т. е. элемент, по существу лежащий вне изображения.

С переходом на звуко-зрительный монтаж — основная опора монтажа зрительной его составляющей перемещается внутрь куска, в элементы внутри самого изображения.

И основным центром опоры служит уже не междукадровый элемент — стык,— но элемент внутрикадровый — акцент внутри куска, т. е. конструктивная опора самого построения изображения.

Акцентом внутри кадра может быть и изменившаяся световая тональность; и сме-

на персонажей; сдвиг в эмоциональном состоянии актера; или неожиданный жест, разрывающий плавное течение куска и т. д. и т. п.— одним словом, все, что угодно, при условии, конечно, чтобы он, перебивая установившуюся инерцию предыдущего течения куска новым взлетом, оборотом или ходом,— по-новому приковывал к себе внимание и восприятие зрителя.

Такие акценты поступка и поведения внутри куска естественно сталкиваются с акцентными членениями, через которое проходит музыкальное, интонационно-речевое или шумовое движение по фонограмме.

И сочетания или столкновения системы этих акцентов, этих стыков «в новом качестве» — по вертикали — не могут быть случайными или композиционно неучтенными.

Итак, начав с вопроса о музыке пейзажа, о «неравнодушной природе» в узком смысле слова, мы незаметно перешли на целые игровые комплексы, в которые врастает и куда перерастает пейзаж ландшафтный.

На этом новом этапе речь идет уже о «зрительной музыке» целых в себе, законченных фрагментов действия.

Как видим, и тема и проблема выросли далеко за рамки музыки ландшафта в проблему музыки всякого пластического построения кадра вообще — уже не только эмоционально-видового, но и игрового!

Мы проследили то, как скрытая пластическая музыка из недр пейзажа перерастала в настоящую музыку с переходом от немого кино к кинематографу звуко-зрительному.

И в том, как в звуко-зрительном контрапункте сливаются музыка и изображение,— кажется, что музыка, пронизывая ткань пейзажа, как бы снова вливается обратно в пластическую среду, из которой она прежде выслушивалась, возникала, зарождалась.

Но, как мы видели, из пластического строя может выслушиваться эмоциональность и не только тогда, когда мы имеем дело с чистым пейзажем и чистым настроением.

Игровой «событийный» драматический кадр через пластику своей композиции совершенно так же родит свою музыку.

Ибо пейзаж, как мы показали, меньше всего каталог деревьев, озер и горных вершин.

Пейзаж — сложный носитель возможностей пластической интерпретации эмоции.

И если трагическая сцена в своем узкопластическом облике не будет одновременно своеобразным эмоционально понятым «трагическим пейзажем», то громадная доля воздействия самой сцены разлетится, как дым.

Ибо не только чистая — почти абстрактная эмоциональность настроения доступна пейзажу.

Ему доступна в не меньшей степени и острая драматичность.

Но даже больше того.

Пейзаж может служить конкретным образом воплощения целых космических концепций, целых философских систем.

●

Бесчисленная серия китайских пейзажей X, XI, XII веков — и в наибольшей степени композиции, приписываемые императору Хью Тцунгу (династии Сунг, 963—1112),— показывают нам кусок скалистых гор, изломанное дерево, еще кое-какие детали и среди них в три четверти оборота от нас — со взором, устремленным в глубину картины,— фигуру мудреца, стоящего, сидящего или покоящегося, с головою, опирающейся на согнутую руку.

Если мысленно проследить за направлением взгляда такой фигуры мудреца, то, пройдя неясные очертания растительности, долин и горных абрисов, взгляд этот неминуемо оказывается устремленным в «ничто» — в фактический белый фон картины, свободный от малейших намеков на предметы или на изображения!

От этих картин веет какой-то особой космической успокоенностью. Наравне с дремотной улыбкой Будд в скульптуре и в фигурной живописи, этот тип пейзажа на участке живописи ландшафтной — вероятно, наибольшее из возможных приближение к переживанию того погружения в «ничто», которое индусский Восток обозначает словом «Нирвана»...

И это не случайно.

Ибо белое пространство и поле картины, куда устремлен взор мудреца,— вовсе не участок, оставленный для текста приветствия, программы спектакля или меню: сочетание этого пятна со взором мудреца, устремленным в него из всего «суетного» многообразия природы — и есть по замыслу художников симфония погружения мудреца в себя, в самосозерцание и через это в исходное Ничто, породившее Все...

Философски направленный ум китайца нашел этот изобразительный канон для воплощения основ своего мировоззрения.

Он закрепил его в традиционный тип пейзажной картины.

Это погружение себя в «Великое Ничто», которое одновременно «порождает Все», есть, конечно, в основном «поэтическая» интерпретация того экзальтированного состояния, которое охватывает каждого человека, когда он остается один на один с Природой. В такие мгновения его охватывает необычайное чувство как бы саморастворения в природе и слияния с нею, и в этом чувстве ему чудится как бы снятие противоречия между Вселенной и индивидом, обычно противостоящими друг другу так же, как человек противостоит пейзажу.

В известной степени никому из нас далеко не чуждо подобное же чувство. Однако никто из нас не станет делать отсюда метафизических выкладок и умозаключений.

Тем более что больше всего и прежде всего мы сами испытываем это чувство не столько в подобном раннем «пантеистическом» виде, но в наиболее высоких и совершенных формах его — на стадиях общественных и социальных.

Таково ощущение слияния с коллективом и слиянности с классом; переживание нерушимого единства со своим народом, с лучшею частью человечества в целом.

Мы переживаем эти великие мгновенья — и бог знает, сколько раз это было за последние годы испытаний нашей Родины! — в минуты величайшего подъема, когда исторически решаются «судьбы человеческие, судьбы народные».

В горе это чувство укрепляет нас; в годины бедствий вливает в нас новые силы; в дни борьбы делает нас несокрушимыми, в часы победы заставляет нас ликовать.

И в эти великие мгновения узкие рамки личной жизни, личной судьбы, самой личности кажутся растворившимися, и в слиянии с коллективом переживается величайшая радость экстаза:

строим ли мы, идем ли в атаку, ликуем ли, встречая героев Отечественной войны!

С высоты этих чувств мы можем со всею полнотою понять и представить себе и эту исторически-эволюционно предшествующую форму экстатического чувства слияния с природой.

На тех этапах это единственно мыслимая форма достижения гармонии.

На всех подобных состояниях лежит один и тот же отпечаток пафоса — все равно, в мятежном ли представлении об активном снятии противоречий, в лирическом ли ощущении пассивного растворения противоречий друг в друге.

Но и тут и там в основе один и тот же психологический феномен кажущегося снятия противоречия между природой и индивидом — откуда и родится представление о снятии противоречия с любой пары противоположностей вообще.

Однако различны формы.

Неповторимы.

Своеобразны.

Сквозную тенденцию оформляет история.

Формы — этап развития социальных формаций.

И каждый этап и художник вещают об этом же своим языком.

...Везде эмоциональный пейзаж оказывался образом взаимного погружения друг в друга человека и природы.

И в этом особом смысле уже самый принцип эмоционального пейзажа несет на себе печать патетической вдохновенности.

И характерно, что и на Западе один из самых первых «чистых» пейзажей, т. е. такой, откуда впервые ускользает реально изображенная видимость человека, оказывается из всех дошедших до нас образцов, пожалуй, наиболее пламенным автопортретом «души» человека — его создателя.

Это — «Буря над Толедо» Эль Греко.

Вот где поистине можно было бы перевернуть старую формулу натурализма о том, что «искусство есть природа, видимая сквозь темперамент», и говорить о том, что искусство есть «темперамент, вырывающийся сквозь образ природы».

Впрочем, для эмоционального пейзажа безразлично, с какого конца читать эту формулу, ибо в чуде подлинно эмоционального пейзажа мы имеем полное единство во взаимном проникновении природы и человека во всем переливающемся многообразии его темперамента!

Именно таков один из первых самостоятельных и тематически самодовлеющих пейзажей истории искусств — знаменитая «Буря над Толедо».

По крайней мере именно так действует этот поток кипящей лавы, извергнутый из

клокочущего вулкана собственной души великим толеданцем.

Три с лишним века спустя та же жестокая и, казалось бы, бесплодная, аскетическая испанская земля, вновь порождает исступленного живописца, с не меньшей яростью расшибающего видимый мир и снова сплавляющего его по образу и подобию своих представлений, согласно законам, управляющим его собственным внутренним мироощущением.

Пикассо!

Недаром в Испании жив до сих пор бой быков.

Ибо образ матадора, который в одновременном стремлении подбега друг к другу быка и человека — блестящей молнией эспады вонзается в брызжущую пеной черноту огненной стихии рогатого чудовища, в свое время похитившего по преданиям Европу — и, черт возьми, я понимаю Европу, отдавшуюся этому стучащему копытами черному дьяволу! — это одновременно же образ великих испанцев Эль Греко и Пабло Пикассо.

Оба они кажутся также не на жизнь, а на смерть (эспада—быка, или рог — матадора!) схватившимися с самой природой; также, рогом или эспадой, вонзающимся с нею друг в друга; пронзившими друг друга в таком же великом мгновении взаимного слияния жизни и смерти, скота и человека, инстинкта и мастерства; животной природы и искусства человека!

Слияние в единстве Человека и Зверя.

Через смерть.

Гегель называет любовь тем чувством, в котором «...обособленность подвергается отрицанию...», вследствие чего «...единичный образ погибает, будучи не в силах сохраниться...».

Гибель там — гибель здесь.

Здесь в смерти, так же как там в любви — в сверкании такого же лучезарного мгновения погибает обособленность и разъединенность.

Но здесь расплата за этот миг слияния в единстве — не гибель своекорыстного «единичного образа», растворяющегося в целом — здесь расплатой служит жизнь.

Рог пронзает Человека.

Или: сталь, сверкая, вонзается в Зверя.

Иного выхода здесь нет.

Цена — гибель.

Расплата — кровь.

За миг свободы, грохочущей в многотысячном реве восторженной толпы, в кровавом мгновении этой жертвы, переживающей миг освобожденности от извечного гнета противоречивости.

Пусть ценою жизни, но здесь взорван барьер, разъединивший их в несводимые ряды.

И в этом великая магия этого кровавого зрелища.

Иначе в чем же была бы притягательная сила этого зрелища, в едином реве объединяющего тысячные толпы среди содрогающихся стен цирков в солнечные дни коррид?

Но освобожденность эта мимолетная, мгновенная.

И хуже того — мнимая.

Ибо на иной жертвенной крови вырастает свобода истинная.

И только через реальное снятие противоречий классовых — в реальном чуде бесклассового общества — возможна духовная свобода от гнета противоречий, как морально и физически только здесь возможно освобождение от гнета, насилия и порабощения социального.

Издревле человечество рвется к этому, но не созрев еще социально, не созрев еще до высот социалистического пересоздания Вселенной, оно ищет выхода своим устремлениям в паллиативных формах иного пафоса.

И через путь мнимого снятия противоречий в переживании экстаза и пафоса человек приобщается к предощущению конечной цели своих устремлений к уничтожению идущих со времен падения родового строя — противоречий социальных.

В пафосе произведений и образов искусства находит временное удовлетворение эта ненасытная жажда.

Но воплощение идеала разбивается об утесы исторической преждевременности.

И так родится трагедия новой противоречивости между устремлением и возможностью.

И к основному, сказанному выше остается разве что добавить соображения о неизбежной социальной трагичности положения Пикассо...

Интересно отметить, как этот знак раздвоенности стоит над всею деятельностью Пикассо вплоть до настоящего времени.

Мы знаем его великолепное поведение во время революции в Испании, его великолепную позицию во время оккупации Франции.

Наконец, мы видим его решительно примкнувшим к коммунизму — членом партии.

И все же на нем лежит печать раздвоя.

В апрельской книжке (1945 года) лондонского журнала «Cornhill Magazine» помещена беседа Пикассо с директором лондонского музея Тэйт Галлери Джоном Ротенштейном, посетившим его в Париже *.

«... Я спросил его, не находит ли он чего-то ненормального в том обстоятельстве, что художник, как бы знаменит он ни был, но вместе с тем понятный очень немногим, одновременно выступает от лица широкой народной партии; и не вызывает ли революционное искусство, подобное тому, которое он делает, в глубине чувств самых революционных масс даже известное недовольство».

Действительно, не хватает согласия между этими двумя революционными силами, согласился он. «Но жизнь не такая уж логическая штука, не правда ли? Что же касается меня, то я вынужден поступать так, как я чувствую, — и как художник и как человек...»

Эта глубокая разобщенность революционера-художника и революционера-человека здесь глубоко показательна, хотя революционная решительность его в обоих областях вызывает наше восхищение.

И мы видим, что вместо достижения внутренней гармонии и единства мы здесь имеем перед собою такой же образец трагического пафоса, внутренней раздвоенности, которая в разные периоды истории пронизывает темпераменты великих творцов, обреченных жить в социальных условиях и эпохах, не допускающих единства и гармонии. Может быть, неожиданно ставить в один ряд с великолепным жизнеутверждающим темпераментом Пикассо... фигуры Микеланджело, Вагнера, Виктора Гюго. Но в основе здесь кроется такое же внутреннее противоречие.

●

Как страшен и далек от тихого и гуманичного образа саморастворения в природе — каким его знают Индия и Китай древности — тот образ, через который возрождает его Толстой!

Время иное... В обстановке жандармской России Победоносцева и Николая Кровавого — не хватит жизни и многих-многих жизней, чтобы положить фундамент реальному осуществлению царства гармонии...

А пока что — эта фиктивная и воображаемая гармония возможна лишь в формах самоуничтожения.

И вот почти десять веков спустя одна и та же мысль гармонического слияния с природой рисует уже не небесно-лирические образы китайского пейзажа, но «Три смерти» и в еще гораздо большей степени волнующую трагическую концовку «Холстомера».

Вот как включается обратно во Вселенную раз вышедшее из нее единичное существо. Вот как происходит здесь это слияние в новое единство:

«...Табун проходил вечером горой, и тем, которые шли с левого края, видно было что-то красное внизу, около чего возились хлопотливо собаки и перелетали вороны и коршуны. Одна собака, упершись лапами в стерву, мотая головой, отрывала с треском то, что зацепила. Бурая кобылка остановилась, вытянула голову и шею и долго втягивала в себя воздух. Насилу могли отогнать ее.

На заре, в овраге старого леса, в заросшем низу на поляне, радостно выли головастые волченята. Их было пять: четыре почти ровные, а один маленький с головой больше туловища. Худая, линявшая волчица, волоча полное брюхо с отвисшими сосками по земле, вышла из кустов и села против волченят. Волченята полукругом стали против нее. Она подошла к самому маленькому и, опустив колено и перегнув морду книзу, сделала несколько судорожных движений и, открыв зубастый зев, натужилась и выхаркнула большой кусок конины. Волченята побольше сунулись к ней, но она угрожающе двинулась к ним и предоставила все маленькому. Маленький, как бы гневаясь, рыча ухватил конину под себя и стал жрать. Так же выхаркнула волчица и другому, и третьему, и всем пятерым, и тогда легла против них, отдыхая.

Через неделю валялись у кирпичного сарая только большой череп и два мослака; остальное все было растаскано. На лето мужик, собиравший кости, унес и эти мослаки и череп и пустил их в дело.

Ходившее по свету, евшее и пившее мертвое тело Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились...»

(Л. Н. Толстой, Холстомер, 1863).

Еще пронзительнее. Еще трагичнее звучит такая же мысль в другом финале. Другого писателя. В примиряющем послесло-

* Цитирую по американскому журналу «Time» от 7 мая 1945 г. (№ 19). Статья «Picasso at home».— *Прим. автора.*

вии к трагической гибели другого существа: английской старой девы, всею жизнью своей, укладом и складом ее, нравом и характером, судьбой и биографией обреченной весь свой век быть недосягаемо далекой от всеобъемлющей гармонии торжествующей природы. Так заканчивает свой рассказ «Мисс Гарриэт» Мопассан. Описав самоубийство бедной английской старой девы, бросившейся в колодец от непонятой и неразделенной любви, он пишет:

«...Для нее все было кончено теперь, и очень может быть, что никогда в жизни она и не испытала не только высшего блаженства быть любимой, но даже не имела надежды на это.

Почему же иначе ей так прятаться, так избегать людей? Отчего она так нежно и страстно любила природу и животных, словом, любила все, кроме мужчин. И я понял, почему она так любила бога и надеялась на вознаграждение в ином мире. Теперь она сама скоро превратится в землю и переродится в растение. Она будет цвести на солнце, будет съедена коровой и склевана птицами и превратится в мясо животных, опять перейдет в человеческое естество, но что называется душою, то осталось на дне черного колодца. Она больше не страдала. Она променяла свою жизнь на целый ряд жизней, в которые она переродится...»

(Г и д е М о п а с с а н, Мисс Гарриэт).

Невольно вспоминаешь трагически-болезненный лирический выкрик боли Лаэрта над телом Офелии:

> ...Пусть из ее неоскверненной плоти
> Взрастут фиалки...
>
> *(V, 1)*

Хотя, быть может, здесь более к месту иной отрывок из того же «Гамлета», показательный для того, как предельно жестокий исход «человеческого Ренессанса» по образу на ту же тему контрастирует с тем, что в мягких формах лирической гармонии рисовалось китайцу ранних веков:

«...К о р о л ь. Гамлет, где Полоний?

Г а м л е т. На ужине.

К о р о л ь. На ужине? Каком?

Г а м л е т. Не там, где ест он, а где едят его самого. Сейчас за него уселся целый собор земских червей. Червь, что ни говори, единственный столп всякого чиноначалия. Мы откармливаем прочую живность на прокорм себе и сами кормимся червями на выкорм. Возьмете ли толстяка короля или худобу горемыку, это только два блюда к столу, два сменных кушанья, а конец один.

К о р о л ь. Увы! Увы!

Г а м л е т. Можно вытащить рыбу на червяка, который попользовался королем, и попользоваться рыбой, которая съела червяка.

К о р о л ь. Что ты хочешь этим сказать?

Г а м л е т. Ничего, только показать, как король может совершать внутренние объезды по кишкам нищего...»

(IV, 3)

Так или иначе, мы видим, как каждый этап истории через творения его великих представителей сумел найти свой собственный, неповторимый образ выражения для одной и той же мысли о единстве природы и человека! Тот переходный образ воплощения в искусстве идеи того, что только в социальном пересоздании действительности может быть осуществлено реально раз и навсегда.

Какой размах разнообразия — Толстой, Пикассо, Мопассан, Шекспир и Хью Тцунг.

У каждого с в о й образ.

И в каждом образе — поправка своей эпохи к основной мысли, с в о й оттенок формы воплощений, вытекающий из с в о е г о понимания и ощущения решающей темы и идеи.

Но все они в равной мере, хотя и каждый по-своему, через художественный образ умели донести и выразить ведущую философскую концепцию своих представлений на путях к реальному осуществлению в будущем этих основоположных всечеловеческих чаяний о Единстве и Гармонии.

●

Судьбе было угодно, чтобы мне довелось особенно подробно — «с головою» — углубиться в изучение диалектики в обстановке... Центральной Мексики (1931 г.).

Я удивлялся, почему из книг — частью привезенных, частью присланных мне с далекой родины — именно здесь, именно в этой обстановке так явственно, как нечто живое, не только ощущалось, но, я бы сказал, п е р е ж и в а л о с ь основное динамическое ее [диалектики] начало — с т а н о в л е н и е.

Я долго искал ответа и когда нашел его, то одновременно с ответом на этот вопрос я понял и тайну совершенно неповторимого обаяния Мексики.

Есть только три страны на свете — по крайней мере в тех его частях, которые я исколесил,— где испытываешь это особое ощущение.

Это Советский Союз, САСШ и Мексика.

Если от Англии веет чопорной неподвижностью раз установившегося — цилиндр на голове итонского мальчика; средневековая охрана «Биф-итеров» и современный «бобби» у подножия лондонского Тоуэра; парик на голове судьи и мешок шерсти под задом у спикера в парламенте;

— то от Франции, наоборот, веет мимолетностью непрестанно изменяющегося, непостоянного и преходящего: неверные очертания плывущих в сумраках бульваров Парижа; кокетливые изгибы Луары, как бы вальсирующей между замками на ее берегах; завитки рококо, как локоны, из-под золота которых проглядывает седина потертых изгибов; бал-мюзетты, эти танцульки, куда в самый разгар рабочего дня на три круга вальса забегает юный шалопай потанцевать со своей легкомысленной подругой...

Статика там.

Непомерная подвижность здесь.

И только Мексика, САСШ и Советский Союз — каждый по-своему дают как бы в трех фазах ощутить и пережить великий принцип динамики свершения — становление.

Советский Союз увенчивает собою эту триаду.

Всеми фибрами своими он звучит высшей формой становления — становлением социальным.

Здесь вековой кочевник слезает с коня и верблюда и оседает коллективной оседлостью на земле.

Здесь миллионы единоличных хозяев сливаются в тысячи коллективных хозяйств.

Здесь многонациональные самобытные народы сочетаются в единое социалистическое целое.

Здесь навеки разломаны барьеры, разделяющие людей по признаку расы, класса или национальности...

Америка... Она гудит и звенит становлением материально-техническим.

И рядом Мексика, в патриархальную глубь которой еще не ступила железная пята индустрии.

Мексика — еще не пробужденная и дремлющая детским сном своих магеев и пальм, песков и равнин, птичьих заповедников, зарослей, заливов и горных вершин, матриархатом тропиков и суровой мужественностью центрального плато.

Мексика, где любимое слово — ленивое «маньяна» — завтра, а величие вспоминается в тысячелетиях позади или предвидится в неясных очертаниях столетий впереди...

Мексика, где все дышит становлением первичным и первоначальным и вместе с тем — вечным.

Кажется, что именно таким выглядел органический мир в первые дни мироздания.

То ли оттого, что сегодняшний индио сидит, совершенно так же скрестив ноги на камне, как сидит его каменный облик, высеченный его предком тысячи лет тому назад. Или оттого, что по тысячам километров кустарников в Юкатане нога не может не ступить на изваянный камень разрушенных древних городов и культур.

Быть может, это оттого, что хижина дикаря строится сегодня из такого же овала воткнутых в землю шестов с легким перекрытием соломой, как изображены они в кодексе благочестивого патера Сахагуна XVI века или на недатируемых допотопных фресках, обнажаемых раскопками.

А может быть, это от того сплетения рождения и смерти, которое видишь на каждом шагу, от неизменного ощущения колыбели в каждом саркофаге, от вида розового куста на вершине рассыпающейся пирамиды или от полустертых вещих слов над изваянием черепа: «Я был, как ты — ты будешь, как я».

Или, может быть, это ощущение слагается от «Дня мертвых» с его чинным началом, когда семья на могиле ушедшего среди свеч вершит свою скорбную трапезу с тем, чтобы потом, опьянев, молодежь на самой же могиле предков заботилась бы о непрерывности рода и племени.

Это постоянное смешение жизни и смерти, возникновения и исчезновения, умирания и зарождения — на каждом шагу.

И маленькие дети в «день мертвых» объедаются черепами, сделанными из сахара, и шоколадом в форме гробиков; и развлекаются игрушками в виде скелетов.

А сама наивная детскость так же восторженно глядит из глаз взрослого бронзового индио, который и по сей день, как некогда Гуаутемоксин на жаровне испанских захватчиков, мог бы, так же не дрогнув, перенести мучения и пытки со словами: «И я лежу не на

розах» — в ответ на стон более слабого. Та же детскость светится и в пейзаже — в те утренние или закатные минуты, когда воздух так прозрачен, что кажется, будто кто-то его украл, а дальние склоны красноватых гор с ослепительной отчетливостью повисают в безвоздушном пространстве между ультрамарином неба и фиолетовой тенью собственного подножия — и вдруг наглядно ощущаешь, что глаз наш вовсе не видит, а осязает и ощупывает предметы совсем так же, как ослепший это делает руками.

А может быть, ощущение этого жизнеутверждения и становления идет от жадности, с которой в тропиках буйная зелень в своей безудержной жажде жизни поглощает все, что попадется на ее пути,— и достаточно нескольких дней невнимания со стороны железнодорожного сторожа, чтобы лианы вплели в себя рельсы и виадуки, водокачки и семафоры и, как змеи, увлекли бы в свои кольца растерянный паровоз, попавший в их мертвые петли.

Или от кишащей аллигаторами заводи плавучих зарослей Тихоокеанского побережья, где корни свисают с вершины деревьев и жадно спускаются в ненасытной алчности к маленьким лагунам, а пеликаны с характерной, набок повернутой головой, ныряют за серебристой рыбой в глубину золотистых вод маленького залива— в то время как розовый фламинго стрелою проносится над синевой открытой поверхности океана между нашим самолетом и зелено-бирюзовым атлантическим побережьем у наших ног.

И не та же ли детскость в мерном коллективном дыхании, в котором сплелись обнаженные тела солдат и идущих неотступно с ними в поход «солдадер» — солдаток,—спящих на белых каменных плитах, коими вымощен маленький дворик игрушечного форта в Акапулько: лунная ночь серебрит их бронзовую кожу, которая в ночной темноте кажется вишнево-черной.

Мерно ходит над ними по узким проходам стены часовой. И, нагнувшись, смотришь через барьер на это — теряющее в наступающем рассвете очертания — как бы единое тело народа, нации и расы — «бронзовой расы», как любят льстить этим названием основному населению страны завладевшие ею полукровки...

Кажется, что дышит единым дыханием не только малый форт, не только крошечный залив с янтарного цвета водой, но и уходящая синь океана, и толпами убегающие в-глубь страны стройные стволы пальмовых лесов; снующие в водах гигантские черепахи; несущиеся над ними летающие рыбы, и даже кипящие на солнцепеке пески, которые собирают жизненные соки пустыни в неожиданное чудо плодов лапчатого кактуса: нож рассекает эти мясистые комки, служившие подножию ослепительно розовым цветам кактуса — и зубы жадно впиваются в фиолетовый кусок сладкого льда — так холоден этот плод, вырастающий в самом сердце песчаного ада, палимой солнцем пустыни.

Всюду жизнь выбивается из-под смерти, смерть уносит отжившее; многовековье позади и вместе с тем ощущение того, что ничего еще не начато, многое незавершено и из только что возникшего — возможность развития всего...

Эмоциональные пейзажи, как видим, чаруют не только на поблекшем шелке китайской живописи VIII века.

Они везде вокруг нас.

«...Будьте художниками,— пишет Жюль Ренар. — Это так просто — нужно только уметь видеть...»

И достаточно открытых глаз и горячего сердца, чтобы природа вокруг нас пела, говорила, вещала...

А «...кто ничего не чувствует перед лицом природы, когда она развертывает перед нами все свое великолепие, когда дремлющая в ней идея, если не просыпается, то как будто погружена в золотые грезы, и кто способен лишь на такое восклицание: «как ты прекрасна, природа!»— тот не вправе считать себя выше серой и плоской толпы» (Ф. Энгельс, Скитания по Ломбардии).

По-видимому, именно здесь понятие о «неравнодушной природе» справляет наивысшую точку своей радости и торжества.

1945, Москва.

ПАМЯТИ БОЛЬШОГО ХУДОЖНИКА

Умер Николай Погодин...

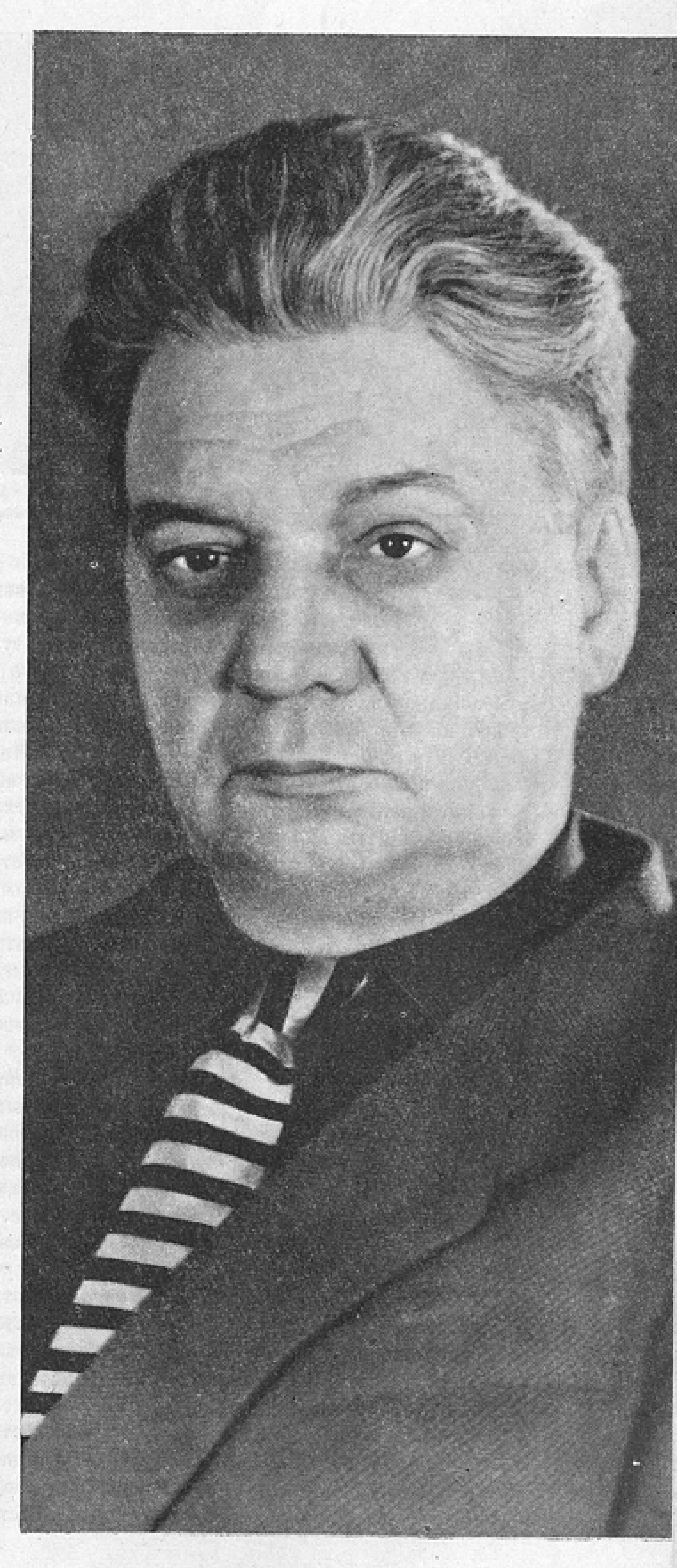
С именем этого замечательного писателя связана целая эпоха в развитии советского театра и кинематографа. Более тридцати лет Николай Федорович Погодин своим замечательным талантом драматурга, острым пером публициста, чутким редакторским карандашом активно способствовал возмужанию и совершенствованию нашего искусства.

Появление погодинских героев на сцене в начале тридцатых годов — это кардинальный поворот всего советского театра к современности. В своих первых пьесах «Темп», «Поэма о топоре», «После бала», «Мой друг» писатель решительно и смело показал образы героев сегодняшнего дня, созидателей социалистического могущества Советского государства. Молодежь увидела на сцене своих сверстников — рабочих, колхозников, интеллигенцию, — услышала ответ умного и чуткого художника на свои раздумья, она черпала энтузиазм и целеустремленность в характерах Гая, Анки, Степана.

Велика заслуга Николая Федоровича Погодина в создании сценической Лениннаны. Он один из первых создал драматургический портрет Владимира Ильича Ленина. Его трилогия «Человек с ружьем», «Кремлевские куранты», «Третья, патетическая» — золотой фонд советской драматической литературы. Эти пьесы, обошедшие сцены всех театров Советского Союза, неоднократно ставившиеся за рубежом, не сходят с репертуара и сегодня, — по-прежнему волнуют советских зрителей.

Немало сделал Н. Ф. Погодин для советского кино. Им написано около десятка сценариев, по которым были созданы известные фильмы. Вот некоторые из них. В 1936 году поставлен фильм «Заключенные», в 1938 году создан «Человек с ружьем», в 1950 году выходят «Кубанские казаки», в 1956 году вышли два фильма, снятые по сценариям Н. Ф. Погодина, — «Вихри враждебные» и «Первый эшелон».

Как и в театре, Николая Федоровича волновала в кинематографе главная тема его искусства, его жизни — современность, будущее. Он всегда был молод, принципиален, непримирим в своем творчестве, как и во всех областях своей разнообразной деятельности. Его произведения оказали очень большое влияние на творчество драматических писателей, мастеров театра и кино. Вся его жизнь — пример беззаветного служения обществу, высоким идеалам Коммунистической партии.





К. ПАРАМОНОВА

Пула, 1962

Заметки о югославском кино

Можно позавидовать югославским кинематографистам, побывав на их празднике— ежегодном кинофестивале в Пуле. В этот красивый город на берегу Адриатического моря ежегодно в июле съезжаются деятели югославского кино и иностранные гости, чтобы вместе со зрителями определить лучшие фильмы прошедшего года. Неделю Пула полностью подчиняется фестивалю. Лучшие гостиницы заняты кинематографистами, улицы украшены огромными рекламами, транспарантами с марками студий, фотографиями популярных артистов. По утрам проходят информационные просмотры фильмов, не вошедших в число претендентов на премии. Около кинотеатров нередко можно заметить оживленно спорящих зрителей, югославских киноработников. Ближайшие пляжи также оккупированы гостями фестиваля, и там нередко происходят творческие споры, деловые встречи и беседы.

Но главное — это вечерние просмотры на Арене— прекрасном древнем сооружении, очень похожем на римский Колизей, но гораздо более сохранившемся. Здесь каждый вечер под открытым, всегда звездным небом около 13 тысяч зрителей смотрят фильмы, предварительно отобранные жюри как лучшие.

Когда вспоминаешь эти просмотры, то прежде всего хочется сказать о зрителе. Нельзя остаться равнодушным к тому, как принимает и оценивает темпераментный, требовательный югославский зритель все, что происходит на экране. Конечно же, бывают и курьезы... Но главное — это настоятельное желание увидеть на экране правду жизни, и чтобы обязательно победило добро, справедливость, чтобы восторжествовали люди, отдающие себя борьбе с фашизмом (если это война), или просто хорошие люди, честные труженики (если фильм о современности). Неистовые аплодисменты потрясали Арену, когда партизаны одерживали победу над фашистами. Казалось, что люди переставали дышать и мертвая тишина наступала, когда на экране человек гордо принимал смерть, но не сдавался врагу... А как чутко оценивалась остроумная реплика, выразительное слово!

И с каким негодованием освистывали зрители фильмы, если в них художники отходили от реализма, отдавая дань западной моде, если в кадре непомерно долго и назойливо показывались целующиеся пары, многозначительные и, в сущности, пустые переживания бездельников.

К счастью, из двенадцати фильмов, показанных во время вечерних просмотров на Арене, большинство свидетельствовало о том, что лучшим представителям югославского киноискусства присущ простой и убедительный язык реализма, что они достигают успеха тогда, когда обращаются к жизни народа, что популярные актеры — такие, как Мия Алексич, Борис Дворник, Оливера Маркович, Милена Дравич, Берт Сотлар, Тамара Милетич, Любиша Самарджич,— актеры глубоко национальные. А ошибки возникают, когда... но, впрочем, об этом позднее.

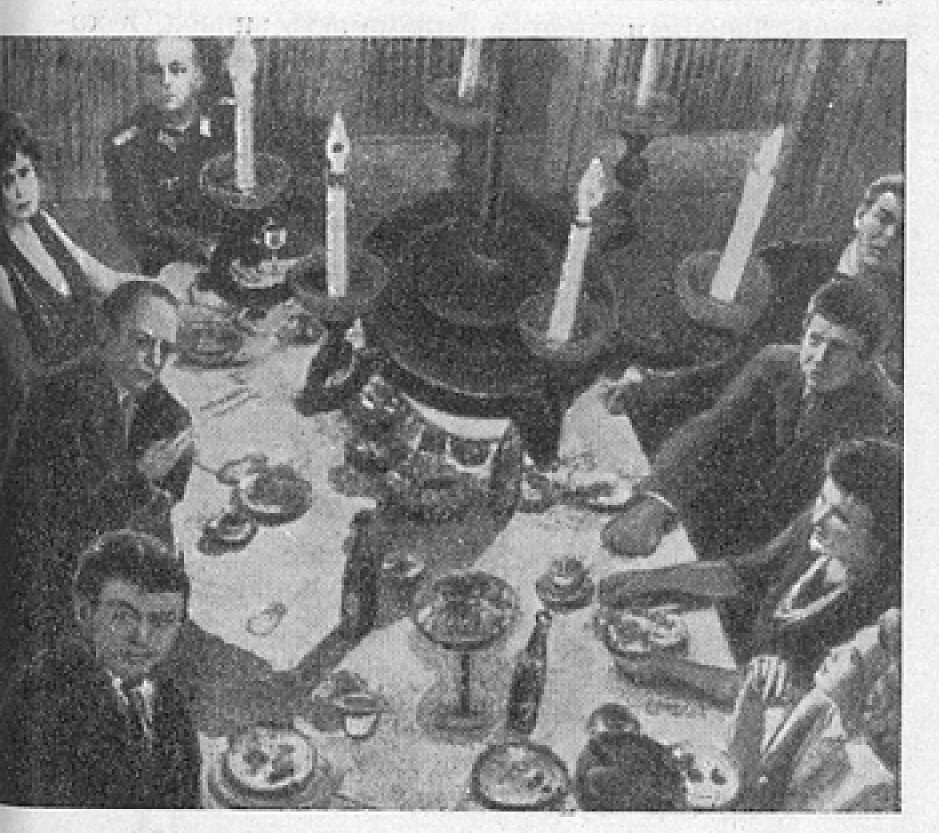
Наиболее интересными на девятом по счету югославском кинофестивале были фильмы о борьбе югославского народа в период второй мировой войны. В них ощущалась сила искусства, способного поднимать огромные пласты народной жизни, и, главное, в них отчетливо виден был сложившийся стиль югославского киноискусства, его реалистические основы и традиции.

Когда замолкли звуки гимна, погасли факелы, зажженные смельчаками на высоких стенах Арены, и последние искры фейерверка исчезли в темном небе,

когда закончилась официальная процедура открытия фестиваля,— первым художественным фильмом, который увидел зритель, был фильм о войне, о том трудном времени, которое оставило свой неизгладимый след в сердцах людей. Картиной «Саша», поставленной режиссером Раденко Остойичем (автор сценария В. Радованович), начался смотр.

Фильм этот рассказывает о трех подростках, которые во время немецкой оккупации не желали участвовать в общенародной борьбе, увлекались азартными играми и торговали на «черном рынке». Постепенно жизнь втянула их в борьбу, и они ушли в горы вместе с партизанами. Образы трех друзей (исполнители этих ролей П. Черемелац, Р. Милетич и К. Ангеловски, к великому удовлетворению зрителей Арены, были отмечены жюри) интересны и содержательны. Очень правдиво, убедительно рассказали авторы фильма о том, как взрослели герои, как изменялись их взгляды на окружающее, как раскрывалась перед ними суровая действительность, заставившая их в конце концов найти свое место в жизни, отказаться от «житейской мудрости»: «Если хочешь жить спокойно — слушай, смотри, молчи». Нельзя молча смотреть, когда идет борьба, нельзя спокойно наблюдать за тем, как беззаветно отдают свои жизни в этой борьбе люди, думающие не о себе, а о судьбах народа. Заслуга авторов фильма в том, что им удалось рассказать об этом очень правдиво, заглянуть в души своих героев. И веришь, что простые пареньки, почти еще дети, озорные, беспечные, которые могли, кажется, вот-вот пасть на самое дно человеческого бытия, постепенно выпрямляются, мужают и, словно сбросив маски, предстают перед зрителями в истинной своей сущности. (Это прекрасно, что художники увидели, какая огромная воспитательная сила — жизнь и борьба народа. Эта мысль не раз еще будет звучать с экрана Арены.) И очень досадно, что в фильме «Саша» тема общенародной борьбы подменяется иной раз темой мести за погибшую партизанку Сашу. Это смещение акцентов лишает фильм того большого обобщающего смысла, без которого немыслимо истинное произведение искусства. Может быть, и не стоило бы говорить об этом недостатке, если бы не сложилось впечатление, что и в некоторых других фильмах о войне югославские кинематографисты не поднимаются до большого и серьезного разговора, какой может и обязан вести современный художник. Было уже достаточно времени, чтобы осмыслить свою историю, чтобы не только водружать ей памятник, но и заставить ее служить будущему.


«Перекличка в пятом классе»


«Азбука страха»

Фильмы «Азбука страха» (сценарий и режиссура Ф. Хаджича) и «Перекличка в пятом классе» (сценарий и режиссура М. Штрбака) смотрятся с большим интересом. В первом рассказывается о том, как молодая участница Сопротивления выполнила сложное и опасное задание, поступив прислугой в дом управляющего Государственным банком и получив все необходимые партизанам сведения. Во втором повествуется о жестоком терроре оккупантов, не только уничтожающих взрослое население, но и не останавливающихся перед массовым убийством детей. Образы подростков, которые идут на смерть вместе со своим строгим и казавшимся им раньше сухим и несправедливым учителем, оставляют большое впечатление. В обоих фильмах подкупает убедительная простота языка, художественных средств.



«Козара»

Актеры играют отлично. Кажется порой, что с точностью восстановлены картины прошлого. Так все и происходило. И когда в картине «Перекличка в пятом классе» мать, разум которой помутился от горя, не узнает своего сына, идущего на смерть,— ужас пережитого народами страдания холодит душу. И вот тут-то и ощущаешь, что художники только начинают серьезный разговор со зрителем. Они воссоздают картины прошлого с огромной и впечатляющей силой, но где-то на полпути останавливаются. Прошлое есть прошлое. Но сейчас, когда передовые люди всех стран объединяются для того, чтобы предотвратить новую войну,— нельзя только вспоминать прошлое. Художники обязаны быть философами и борцами за мир. Ненависть к войне, которая ощущается в фильмах югославских мастеров, могла бы породить картины, несущие в себе гораздо большие размышления о современном мире.

Я высказала эту мысль еще и потому, что югославские фильмы о войне, которые я видела и сейчас на Арене и раньше,— произведения незаурядные, а многие по-настоящему талантливы. Таким ярким, подлинно народным произведением является, например, фильм «Козара», получивший приз «Золотая Арена» как лучший фильм года. Ставил эту картину молодой режиссер Велько Булайич по сценарию, написанному им в соавторстве с Р. Джуровичем и С. Булайичем, а снимал превосходный оператор Александр Секулович, также отмеченный премией за лучшую операторскую работу года.

В 1942 году в сердце оккупированной Югославии, в горном массиве Козара, существовало и жило своей жизнью свободное партизанское государство. И когда немцы предприняли крупное наступление на Козару, люди обороняли его до последней капли крови. Согнанные врагом со своих земель, мужчины и юноши, женщины и дети, старики и старухи, двигались огромной лавиной вместе со скотом и тем немногим имуществом, которое им удалось взять при отступлении. Стремясь выйти из окружения, партизаны вели героические бои, выдерживали мощный натиск гитлеровской военной машины. И когда одна рота первой прорвалась через вражескую цепь, мужественные люди приняли решение вновь вернуться, чтобы помочь тем, кто еще остался на Козаре. Такова историческая правда, звучащая в фильме как гимн мужественному, гордому, не склонившему головы перед врагом народу.

Современный зритель немало видел фильмов о партизанском движении. Но «Козара», пожалуй, один из самых впечатляющих. Достоинства произведения не только в широте охвата событий, а в его подлинной народности, в том, с какой эмоциональной силой рассказали художники о людях Козары. Авторы ведут честный разговор. Они не преуменьшают страданий, не стремятся показать только мужество и силу. Их герои совершают подвиги, порою сами не сознавая, что они вершат героические дела. Все они—живые люди, которые страдают, порою испытывают страх, плачут по погибшим, боятся за своих близких. Все они разные по характерам, темпераменту. Но всех их объединяет общность героической и трудной судьбы, все они готовы скорее умереть, чем склониться перед врагом.

Режиссер Булайич видит остро и умеет поднять простой жизненный эпизод до художественного обобщения. Так, например, в фильме есть эпизод, в котором показано, как три немецких самолета бомбят партизанский лагерь, как погибают женщины и дети, как люди, сбившись в одну беспомощную массу, от ужаса и собственного бессилия, не знают, что делать. Эпизод сделан очень сильно и предельно достоверно. Может быть, даже это подобие действительности граничило бы с натурализмом, если бы не властная воля художника. Он заканчивает эпизод, долго и подробно показывая, как выстраиваются в летный ряд самолеты, как ровной шеренгой улетают они к бескрайнему горизонту под крики и рыдания народа. А в самолетах ведь люди. Так и чувствуешь их спокойствие и удовлетворенность: они сделали свое дело. Страшное дело убийства безоружных людей! Долго смотрит на эти самолеты зритель, и чувство ненависти кипит в нем против самого понятия «война», в которой гибнут не только воины, сражаясь с врагом, но погибает все живое, погибают дети, еще не познавшие жизнь.

В фильме есть сцены, которые сделаны с незаурядным мастерством и могут выдержать сравнение с лучшим, что создано мировой кинематографией в фильмах подобного жанра. К таким сценам, например, принадлежит одна из финальных, в которой народ оплакивает погибших. Немцы окружают партизан, они находятся уже совсем близко... Но убитый горем отец неподвижно стоит, громко причитая над трупом сына. Кольцо немцев сжимается, они с удивлением наблюдают за происходящим. К голосу отца присоединяются тысячи голосов, и вечная память об усопших становится гимном народному мужеству. Трагическая песня наводит ужас на немцев. Вот офицер уже истерически выкрикивает: «Кто коммунист?» И простая девушка, недавно опозоренная немецким солдатом, называет себя коммунисткой. Этот героический эпизод — свидетельство большого мастерства режиссера.

В этом фильме снимаются прекрасные актеры. Б. Сотлар, М. Костич, Д. Антолич, О. Маркович, Б. Живолинович, М. Дравич, Л. Самарджич, Т. Милетич и многие другие создали глубоко народные характеры, рассказали о том, что было пережито югославским народом во время войны и что никогда не изгладится из памяти. В фильме нет деления на главные и второстепенные роли. Это свидетельство мастерства режиссера Булайича. Он добился того, что запоминаются даже те персонажи, которые появляются лишь на короткий миг.

Менее удачными из всех показанных на фестивале фильмов оказались экранизации.

Фильм «Доктор» (снятый режиссером Зоей Иванович по одноименной пьесе Нушича) весьма отличен от своего литературного первоисточника и из острой сатиры превращен в фарс. В фильме удачно выступил только один актер — превосходный югославский комик Мия Алексич, сыгравший роль Благое. За исполнение этой роли он получил высшую премию «Золотую Арену».

Неудачным, на мой взгляд, оказался фильм, поставленный в содружестве с югославскими кинематографистами польским режиссером Анджеем Вайдой — «Сибирская леди Макбет» (по рассказу Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»).

Впрочем, о неудаче этого фильма говорит и сам режиссер. В фильме не создан сильный и страстный характер героини, не показаны с достаточной убедительностью нравы окружающего ее общества и только слегка обозначена тусклая и беспросветная жизнь героини с нелюбимым мужем. Поэтому фильм представляется мне серией «жестоких» и, в сущности, малоубедительных эпизодов.

Среди показанных на Арене фильмов значительное место занимали картины о современности, посвященные главным образом проблемам морали.



«Доктор»

Наибольшее знакомство с жизнью современной Югославии, в частности с жизнью молодежи, дает зрителю фильм «Лишняя», снятый по сценарию В. Иовановича, К. Голика и Б. Бауэра режиссером Бранко Бауэром.

Это рассказ о молодых строителях дорог, о тысячах юношей и девушек, добровольно приехавших летом на строительство. В центре рассказа два героя — крестьянская девушка Милена и ее жених, вслед за которым она и поехала на строительство дороги.

Роли эти исполняют превосходные актеры — любимцы югославского зрителя — Милена Дравич и Любиша Самарджич. Оба они так сливаются с созданными ими образами, что, если не увидеть их в

«Сибирская леди Макбет»



других фильмах, трудно поверить, что это актеры, а не настоящие крестьянские ребята. Эта простота и естественность, даже в тех случаях, когда рисунок образа весьма своеобразен и остер,— характерная черта многих югославских актеров. У большинства из них чувствуется хорошая школа.

Рассказ о молодежи на строительстве — это не просто иллюстрация трудового энтузиазма или незатейливая любовная история. Это повествование о том, как общественный труд благотворно влияет на характеры, как он формирует человека, делает его более зрелым, прививает ему чувство коллективизма, расширяет кругозор. На глазах у зрителя, в сущности, рождаются два общественно сознательных человека, и наблюдать становление их характеров интересно.

Фильм «Лишняя» снят на широком экране и в цвете; это жизнерадостное произведение, которое демонстрировалось на Арене под бурные аплодисменты зрителей.

Из фильмов о современности заслуживают внимания фильм «Удивительная девушка» (сценарий Ю. Гризели, режиссер Иован Дживанович). В этой картине рассказывается о провинциальной девушке, которая была обманута негодяем и потеряла веру во все чистое и прекрасное. Она опускается ниже и ниже, пока под влиянием умного, целеустремленного молодого человека, полюбившего ее, снова не обретает твердую почву под ногами. Фильм этот проникнут верой художников в силу доброго влияния, уверенностью в том, что самое прекрасное на земле — это чистота отношений, товарищество, которое способно поднять дух человека, вселить в него веру в жизнь. Главную роль исполняет красивая талантливая актриса Шпела Розин, которой удалось создать сложный образ, проникнуть в психологию человека, претерпевшего жизненную драму.

«Лишняя»



Тонко и интересно сделаны две новеллы в фильме «Медальон с тремя сердцами» (сценаристы В. Слиепчевич, П. Джорджевич, В. Басара и Л. Лазаревич, режиссер Владан Слиепчевич).

Первая новелла повествует о чистой любви девушки к человеку намного старше ее, раскрывает сложный, своеобразный душевный мир одинокого подростка, ищущего в жизни друга. Третья новелла, также посвященная любви, показывает сложный путь к счастью скромных и застенчивых людей и красоту истинных чувств. Фильмы эти рассказывают о прекрасном и утверждают, что человек только тогда счастлив, когда у него есть твердые принципы в жизни. Обе эти новеллы опровергают ходячее мнение о том, что у современной молодежи якобы свои, более легковесные представления о морали, о любви.

Совсем иная по своему содержанию вторая новелла. В ней как бы с некоей объективностью показана «золотая молодежь», которой доступны все радости современной жизни, начиная от отцовских автомобилей и кончая фешенебельными санаториями, куда их посылают отдыхать неизвестно от каких трудов заботливые родители. Новелла эта не представляет, на мой взгляд, художественной ценности не потому, что в ней показаны ночные бдения молодых бездельников и запоздалые флирты престарелых ловеласов. Она неинтересна потому, что у авторов здесь не ощущается определенности позиции, что не ясна идея этого произведения и непонятно, во имя чего рассказана вся эта незатейливая и даже несколько пошловатая история.

●

Мастера югославского кино ищут возможности проникнуть в мысли и чувства человека, пытаются рассказать о формировании характера своего современника. Многое им удается. И все же в фильмах о современности, так же как во многих фильмах о войне, ощущаются те же слабости — отсутствие больших обобщений и раздумий о сложностях современного мира, о месте в нем человека. Несомненно, что люди Югославии живут сложнее и интереснее, чем это показано в фильмах. Так, например, по фильмам может создаться впечатление, что молодого югослава ничто, кроме любовной проблематики, не занимает, что главная его задача — устроить свою личную жизнь.

Среди югославских фильмов есть такие, которые называются у них экспериментальными. В сущности своей они подражательны, с откровенным уклоном в

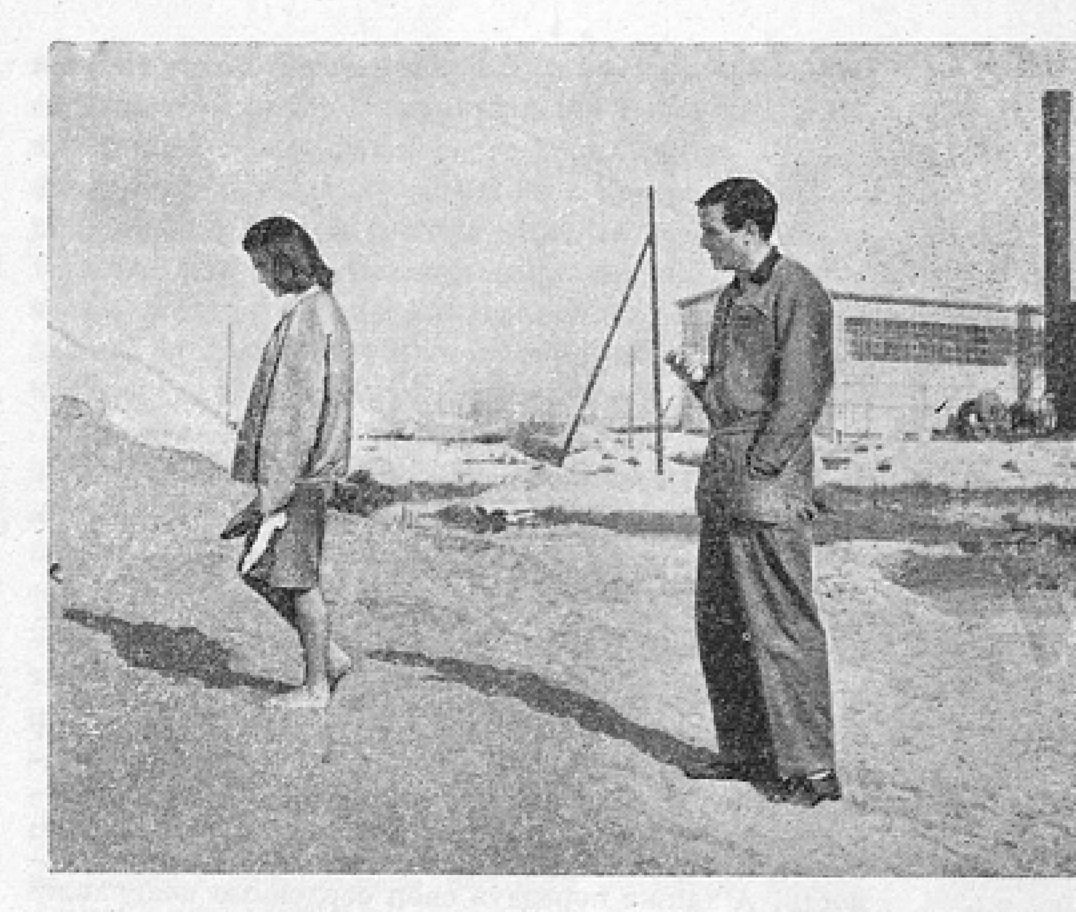
модернизм и большого интереса не представляют. Нередко содержание их понять трудно, не понимают его и сами югославские кинематографисты, с которыми мне приходилось беседовать. И все же на одном из них мне хотелось бы остановиться. Это фильм режиссера Живолина Павловича (сценаристы О Вуядинович, Д. Павлович) — «Капля, вода и бойцы». В первой новелле, которая называется «Живая вода», воссоздана война, какие-то странные люди — полупомешанная девушка, злые дети, отнимающие хлеб у голодающего человека, которого преследуют немцы и которому никто не помогает скрыться.

Вторая новелла — «Маленький сквер» — сделана с известным мастерством. В ней идет речь о двух умирающих, один из которых лежит у окна в больничной палате и рассказывает о том, что происходит на улице. По его словам, в жизни торжествует любовь, побеждает счастье. Когда он умирает, второй больной с огромными усилиями перебирается на его койку и узнает, что все рассказанное было вымыслом: за окном лишь каменная стена. Новелла эта сделана несколько натуралистично, но в то же время очень впечатляет. Актеры играют хорошо и создают два противоположных характера — оптимиста и человека, не верящего в прекрасное. Фильм пронизан жизнеутверждением.

Третья новелла — «Капля» — вызвала у зрителей Арены справедливое негодование. Долго, без чувства меры показывается в ней состояние безвольного человека, не могущего побороть свою тягу к алкоголю. Фильм этот лишен какого бы то ни было света и говорит о бессилии человека. Демонстрация его проходила под свист зрителей.

Особого внимания заслуживают, на мой взгляд, короткометражные югославские фильмы, как документальные, так и мультипликационные. Так, например, один из них — мультипликация «Суррогат» (по сценарию Р. Сремеца, режиссер Душан Вукотич) — получил несколько международных премий, в том числе американский «Оскар» и премию за лучшую мультипликацию на фестивале в Сан-Франциско. Авторы, отказавшись от привычных форм классической мультипликации, создали остроумный фильм о туристе, о человеческих страстях, о «суррогатах», подчас подменяющих истинные чувства. В этом фильме интересен сценарий, в котором много выдумки и который позволил режиссеру создать действительно оригинальное произведение.

Большое впечатление произвел короткометражный фильм режиссера Пуриши Джорджевича «Он». Это вообще одно из лучших произведений, демонстрировавшихся на фестивале. В нем показывается открытие памятника юному герою войны. На открытие этого памятника пришли близкие ему люди. Это мать героя, любимая девушка, учитель, булочник, у которого юноша покупал каждое утро хлеб, товарищи, соседи. Все они помнят героя, и ко всем им обращен его голос, его теплая и задушевная речь. Близость погибшего и тех, кто чтит долгие годы его память, как бы утверждает прекрасное, призывает к жизни. Фильм этот не только памятник умершему, но и воспевание жизни, за которую погиб герой.



«Удивительная девушка»

●

Югославская кинематография — сложная кинематография. Восемь студий Сербии, Хорватии, Словении, Боснии и Герцеговины, Македонии и Черногории создают около сорока художественных фильмов в год. В югославском кино работают мастера нескольких поколений, имена которых известны и за пределами страны. В последние годы успешно выступает молодежь, и многие фильмы, получившие премии на пульских фестивалях,— первые работы молодых режиссеров. Это радостное и обнадеживающее явление. Но написать обо всем этом подробно и обстоятельно человеку, побывавшему только на фестивале в Пуле, конечно, невозможно.

КИНОПРЕССА ЕФРЕЙТОРА БИСПАМКЕ

1 (Вместо эпиграфа)

1-й танк. бат. 2-го танк. полка.
Зольтау, 11 июля 1957 г.

Весьма уважаемая дама!

Надеюсь, Вам будет приятно получить письмо от самого обыкновенного ефрейтора? В Вашем прекрасном доме. На солнечном юге. Ибо я смотрел Ваш последний цветной фильм с колоссальным воодушевлением. Я хотел бы высказать Вам бесконечную радость. А также передать свои сердечные поздравления. В связи с Вашим бесподобным художественным достижением. Захватывающее действие на экране полностью соответствовало моим ощущениям. Такой потрясающий фильм будет сильно содействовать дальнейшему престижу немецкого солдата. Как правдиво изобразили Вы любящую жену воина! Вы проникли в глубь моего самого сокровенного настроения. Как великолепно держались Вы, готовая ко всему, в период душевных невзгод. Когда Вы расставались с Вашим господином капитан-лейтенантом. Как правдиво Вы передали Ваши внутренние ощущения и Ваше сочувствие. В такую великую минуту. Душевных невзгод.

Глубокоуважаемая дама! Надеюсь, Вам действительно приятно это письмо самого обыкновенного ефрейтора? В Вашем красивом доме. На солнечном юге. Я так взбудоражен. Для меня великая честь сообщить это Вам. Я же солдат душой и телом. Я горжусь участием в возрождении нашего любимого вермахта. Наперекор всем проискам, все еще затеваемым против нас. Наш патриотический долг — восстановить доброе имя немецкого солдата. Несмотря на все препятствия. Фильм показывает нам яркий пример настоящей солдатской любви. Даже если она требует неизбежных жертв. Этот фильм о последней войне — тоже памятник предостережения. Чтобы взялись за ум. Осознали себя сторонниками правого дела. За это Вам обеспечена самая пламенная благодарность. Моя и моих камрадов.

...В наше время очень важно показывать такие фильмы. Надо доказать людям, что немецкий солдат выполнял свой железный долг — и ничего больше. А также следует изображать, что ему нет дела до политических проблем. Надо оценить и учесть лишь его мужество. Равно как и любовь к нему любящей женщины. Поскольку он постоянно глядит смерти в глаза. Что может стать самым главным переживанием сочувствующей супруги. Как Вы это показали в прекрасном цветном фильме... Особенно мне понравился торжественный финал фильма. Где спустя много лет после окончания войны господин капитан-лейтенант мчится на зов и принимает новую команду. Особенно его появление перед новобранцами нашего нового бундесфлота. Как он каждому персонально жмет руку. Как он говорит. Давайте увенчаем старую германскую доблесть новыми лаврами! А Вы потом стоите с сыном на пирсе и смотрите вслед уходящим в море подводным лодкам нашего бундесфлота. Которые пропадают в лучах заходящего солнца. Рядом со мной в эту торжественную минуту рыдали честные матери и многие женщины. Я тоже был по-своему тронут.

...С искренним восхищением и совершенным уважением Вас приветствует Мартин Биспамке, ефрейтор бронетанковых сил.

*(Выбрано из его эпистолярного наследства Карллюдвигом Опицем)**.

2

Что вы слышали о фильме «В прошлом году в Мариенбаде»? Интересные поиски режиссера Алена Рене? Споры вокруг фильма? Теоретик «нового романа» Роб-Грийе в качестве сценариста?

Все это так; но можно и иначе. Можно напечатать под заголовком «В прошлом году в Мариенбаде» такой текст: «Эльзаска Дельфина Зайрих, с успехом выступавшая в театрах Америки, завоевала себе всеобщее признание во французском фильме...» И ничего больше. Главное — фотография красивой женщины. Рядом — другая: «Самая юная в мире исполнительница роли Саломеи, 16-летняя американка Бриджит Базен, дебютирует в фильме «Царь царей». За исполнение легендарного танца Саломеи она получила 10 000 немецких марок. Во время съемок фильма в Испании было приглашено более 20 000 статистов». (На солнечном юге...).

Отсюда ясно видно, что интереснее пойти посмотреть «Царя царей», чем новый фильм Рене. Десять тысяч марок, двадцать тысяч статистов, 16-летняя девочка в эротическом танце: что может противопоставить этому набору фильм Алена Рене? Только эльзаску, имевшую успех в театрах Америки. Хотя, конечно, интересен и фильм Рене: ведь в нем снималась эльзаска, то есть немка. Давайте-ка подумаем об Эльзасе (заодно и о Лотарингии)... И мысли читателя — а читатель этот есть добропорядочный западногерманский бюргер — окрашиваются на мгновение патриотическим чувством, чтобы тут же уступить место новому сильному впечатлению: «КОГДА

* Карллюдвиг Опиц, В солдатском ранце — маршальский жезл. Сногсшибательная карьера бравого солдата бундесвера, М., 1961.

КЭТИ ПОЕТ, РОМИ ЗАБЫТА. — Другая женщина сидит рядом с Аленом Делоном в его роскошном спортивном автомобиле; цветная певица Кэти О'Брайен садится в машину, из которой только что, хлопнув дверью выскочила Роми». Во́ живут!

Самое популярное чтение в Западной Германии — иллюстрированные еженедельники типа «Штерн», «Квик», «Бильд». Большинство посетителей кино читает их, а не серьезные журналы вроде «Фильмкритик». Иллюстрированные еженедельники — поставщики мещанского чтива. П о э т о м у они так много пишут о кино. Поэтому же они пишут о кино т о л ь к о т а к. Из жизни кино самые примитивные бульварные эффекты (а только они тут и требуются) извлекаются легче, чем из другой темы.

То кино, которым занимаются западногерманские иллюстрированные журналы,— жалуется Джо Хембус в журнале «Фильмкритик»,— «это кино Джейн Менсфилд, которая заказала себе розовую ванну в форме сердца, кино... Анни Жирардо, которую «во время съемок так неудачно поцеловал партнер, что у нее разорвался шейный мускул». Другого кино тут не знают».

И не хотят знать. Необразованность редакторов киноотделов — это существенное, но не исчерпывающее объяснение. «Нам хватает серьезных тем в наших журналах, если уж писать о кино, то лишь в развлекательной форме». Приводя эти слова, Джо Хембус комментирует их так: «Кино — это не серьезная тема. Но оно должно сделать для читателя удобоваримыми такие статьи, как «Какими нас видят другие» или «Вальтер Ульбрихт». То же говорит и Карл-Гайнц Крюгер в статье «Кино и немецкая бульварная пресса»: «Тем, кто стремится выяснить причины удивительной невежественности и безвкусицы, характеризующих кинематографическую рубрику немецких иллюстрированных журналов, р е к о м е н д у е т с я з а г л я н у т ь в и х п о л и т и ч е с к и й о т д е л. В журнале «Бильд»... написано: «Этим растяпам из Вашингтона нужен сильный противник вроде генерала Клея...» «Мы не доверяем тем интеллектуальным проходимцам в Вашингтоне, которые судорожно пытаются идти навстречу Советам...» «Лиз (Тейлор) — пуп земли! Дворецкий кинозвезды разоблачает...» Там, где слово «интеллектуальный» звучит как ругательство, а дворецкие разоблачают,— там все возможно...»

Так рубрика о кино получает «общественную нагрузку»: быть пикантным соусом к подозрительно пахнущему политическому жаркому.

Само же кино — «вне политики», и таким образом Лукино Висконти для этих журналов — в первую очередь — «резкий и грубый в обращении режиссер, экстравагантных выходок которого боятся актеры», а для творческой эволюции Феллини характернее всего то, что «в последнее время он не снимает больше свою жену». Для этих журналов нет хороших и плохих фильмов; они, как говорит Джо Хембус, «с одинаковым удовольствием поливают грязью как второразрядных «звезд», так и подлинных художников... Кинoредакторы специально приглашены для того, чтобы со стариковской похотливостью собирать сведения, благодаря которым кинематограф предстает как неиссякаемый источник скандальных историй...».

Но тут надо оговориться: западногерманский иллюстрированный журнал есть издание добропорядочное, как его читатель. Мораль надо блюсти. И подписи под фотографиями гласят: «Просто не верится!» или «Эти извращения...» Уровень ханжества должен быть не ниже, чем уровень порнографии, иначе читатель будет шокирован. «Эти редакторы,— пишет Джо Хембус,— похожи на человека, избивающего до смерти на улице собаку, которой он сам привил бешенство лишь для того, чтобы доказать, как необходима защита животных». Замечание справедливое: «скандальные» выходки не очень умных кинозвезд бывают обычно спровоцированы самими же фоторепортерами. «Никто из участников берлинского кинофестиваля 1961 года не считал выходки Лая Раки или Джейн Менсфилд основными событиями фестиваля. Но репортеры, поощрявшие экстравагантные выходки этих особ, и редакторы, печатавшие эти снимки, только этой стороной фестиваля и интересовались, так что для упоминания о таких фильмах, как «Ночь» или «Женщина есть женщина», просто не нашлось уже места».

Собственно, почти так же, как в еженедельниках, обстоит дело и в ежедневных газетах, в том числе и так называемых серьезных. Журнал «Фильмкритик» со знанием дела утверждает, что «против художественных прогрессивных фильмов выступают не только продюсеры и прокатчики, о них пишут на страницах массовой печати люди, которые в Париже в лучшем случае могли бы стать рассыльными редакции... Полуграмотные тупицы пишут об Антониони: «дилетант и несколько глуповат» («Берлинер Моргенпост»); случайные рецензентки о фильме «Жюль и Джим»: «стреляйте в Трюффо» («Курьер»); впавшие в маразм любители об Алене Рене: «гениально до зевоты» («Курьер»).

Не ясно, впрочем, следует ли считать квалификацию этих журналистов низкой. В некотором роде она скорей высокая. Тот же «Фильмкритик» рассказывает: «Известный немецкий фоторепортер, посчитавший, что фильм Везели «Хлеб ранних лет» достоин фоторепортажа в иллюстрированном журнале, получил свои снимки обратно с замечанием, что они недостаточно эффектны. Зато он быстро и легко пристроил на двух страницах репортаж, подробно иллюстрирующий, как Эльке Зоммер в филь-

ме «Девушка и прокурор» бросается под поезд». У всей этой прессы есть помимо всего прочего и своя «лирическая тема», на которой стоит остановиться подробнее: *Доброе Старое Время*. Это многое объясняет; это объясняет, в частности, и засилье «полуграмотных тупиц», потому что именно у них про «доброе старое время» и про «величие Германии» должно получаться особенно выразительно. Как раз такая тема. (Наперекор всем проискам.)

Вот снимки, озаглавленные первой строчкой песенки из фильма «Голубой ангел» — «С головы до ног настроена на любовь»:

«С ГОЛОВЫ ДО НОГ вся греховная, молодая Марлен Дитрих, «голубой ангел». Воспоминание о ней согревает сердца пожилых мужчин...

НАСТРОЕНА НА ЛЮБОВЬ была вся Германия, когда Лилиан Гарвей и Вилли Фрич в фильме «Конгресс танцует» соединили губы и руки в любовном союзе, ставшем союзом с кассами кинотеатров».

И потому совершенно естественно, что когда «среди всех этих банальных скандальчиков обсуждается и настоящий скандал, вроде упадка немецкой кинематографии», тема эта не может быть не только проанализирована должным образом, но не может быть даже грамотно сформулирована: «например, в журнале «Квик»... весь отчет о банкротстве студии УФА сводится к тому, что напечатана фотография из фильма совсем другой фирмы (ССС) «До свидания» как символ последней картины УФА. На последующих страницах напечатаны фотографии из старых фильмов этой студии; на самой большой из них — Марика Рокк в картине «Кора Терри» («Это было давно, когда Марика Рокк была еще молода, а марка УФА сияла во всем мире и песенка «За одну ночь блаженства» была боевиком сезона. Марика Рокк пела ее в фильме «Кора Терри», и зрители становились на головы, как становилась на голову Марика в своей захватывающей двойной роли»)».

Если вспоминать о славном прошлом необходимо по политическим установкам журнала, а рисуется это «славное прошлое» в виде т а к и х достижений,—то вполне логичным следствием этого становится высказывание Вернера Хефера — главного редактора «Дойче иллюстрирте», — что кинематограф должен стать тем, чем он был вначале: одним из видов увеселения на сельских ярмарках.

Газета «Б. Ц.» публикует из номера в номер длинную серию статей «Браки Элизабет Тейлор». О фильме же Брессона «Приговоренный к смерти бежал» дана рецензия в 16 строк (не дать рецензию нельзя, раз фильм вышел на экраны): «Подробный отчет офицера французского движения Сопротивления. Его пребывание в немецкой тюрьме и его побег. Сценарист и режиссер (Робер Брессон) сосредоточивают все внимание на детальном показе подготовки к побегу. При всем уважении к тематике фильма следует отметить, что она не кинематографична. Такой отчет надо читать. Но он утомляет, когда смотришь его на экране в течение полутора часов».

Карл-Гайнц Крюгер объясняет такой низкий уровень рецензий лишь тем, что «вопросами кино в этих журналах и газетках занимаются люди, которых современное искусство совершенно не интересует — быть может, потому, что оно предъявляет слишком большие требования к их интеллекту». По-видимому, дело не только в этом. Если бы «эти журналы и газетки» хотели, они нашли бы знающих рецензентов — пригласили бы того же Крюгера. В этой примитивности есть своя система. Когда Петер Книвелс в новогоднем номере журнала «Бильд» (тираж 3 миллиона) составляет список «лучших фильмов старого года», в который не вошли многие действительно выдающиеся произведения, то Крюгер предполагает, что в журнале «Бильд» не видели таких фильмов, как «Ночь», «Пепел и алмаз», «Рокко и его братья», «Неотправленное письмо». Напрасно. Эти фильмы там наверняка видели, ведь они имели в Западной Германии такой же большой успех, как и в других странах. Но у журнала «Бильд», очевидно, есть свои резоны.

Понять их нетрудно (особенно, если, последовав совету того же Крюгера, «заглянуть в политический отдел»). Глупость и невежество — весьма надежное оружие в руках опытных людей. Отрицать новые идеи, «не понимая» их; внушать обывателю, что его косность и филистерство — это и есть «простой здравый смысл»; «при всем уважении к тематике» антифашистского фильма воспевать «доброе старое время»,— во всем этом есть своя политика.

Тупоголовое добропорядочное мещанство — питательная среда для фашизма. Читатель бульварной кинопрессы — Мартин Биспамке. А откуда берутся фильмы, подобные тому, который описывает бравый ефрейтор в своем письме киноактрисе, говорится в упомянутой статье Джо Хембуса: «Если кино не всегда находит свое отражение в журнале, то журнал находит свое отражение в кино. Немецкое кино... с усердием приобретает права на экранизацию и экранизирует романы из этих журналов».

3 (Вместо заключения)

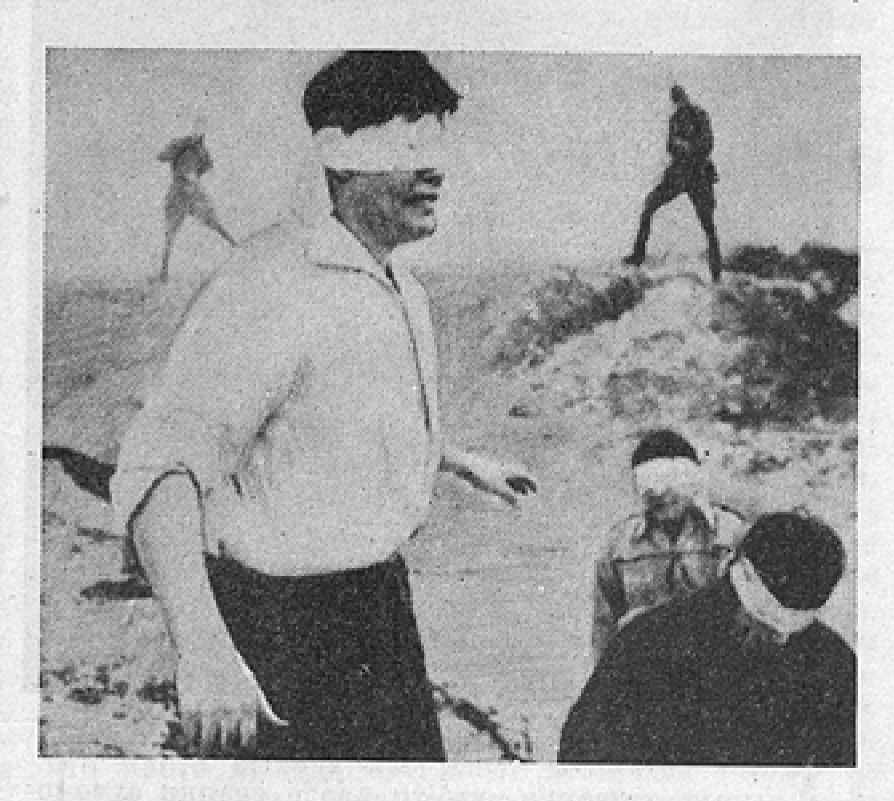
...Когда продюсер Артур Браунер отказался прийти на бал кинематографистов, потому что заболела его жена, «Бильд» следующим образом выразил свое возмущение по этому поводу: «Не так уж трудно было Браунеру раздобыть себе на вечер другую жену».

Все это делается на высоком полиграфическом уровне.

А. Асаркан.

«ЛЮБОВЬ В ДВАДЦАТЬ ЛЕТ»

(Франция, Италия, Япония, ФРГ, Польша)



Можно ли объединить художественные произведения разных стран в одно целое — под тем предлогом, что все они рассказывают о любви двадцатилетних? Я думаю — нет! Слишком уж много различного в любви каждого человека даже в одной стране, даже одного поколения! Куда уж там найти общее в любовных переживаниях людей разных стран! Тем более что интересно не общее, а различное.

Мысль создать своеобразную энциклопедию любви, так же как и мысль обобщенно рассказать о жизни ребенка, девочки, девушки, женщины — как это попытались сделать недавно французские кинематографисты,— обязательно потерпит крах при своем воплощении в художественную ткань уже в силу своей абстрактности.

Но продюсер Пьер Рустанж не остановился перед непреодолимой трудностью и заказал художникам пяти стран киноновеллы на тему любовь в двадцать лет.

И вот на экране об этом рассказывают — француз Франсуа Трюффо, итальянец Ренцо Росселини, немецкий режиссер Марсель Офюльс, японский режиссер Синтаро Исихара и, наконец, поляк Анджей Вайда.

Скажем сразу, что эти пять новелл не составили одного фильма. Фильма нет. Или, если хотите, есть плохой фильм, в котором существуют отдельные хорошие произведения. Они оказались просто арифметически поставленными в один ряд. И поэтому критик имеет право говорить о каждой отдельно взятой новелле независимо от остальных. Так и поступим. Тем более, что слезливый вариант «Сладкой жизни», осуществленный итальянским режиссером, сентиментально-сексуальный немецкий фильм и жестокая, с нелепыми претензиями на углубленный и утонченный психологизм японская картина — в художественном отношении произведения слабые, неинтересные. Остаются две новеллы. Они очень, очень разные. Но в каждой из них виден настоящий, большой художник, в каждой заключена своя мысль.

Французская новелла — это этюд о характере. Авторы фильма с любовью и вниманием показали двадцатилетнего юношу одновременно настойчивого, робкого и неумелого в своем чувстве к девушке.

Вот он встречает ее в кино, провожает, приходит к ней в гости, где чувствует себя очень неловко в присутствии родителей любимой. А эта последняя, хотя годами и не старше юноши, но куда более предприимчива и смела. Ей скучно. Она и не собирается забывать о других поклонниках. И вот наступает день, вернее вечер, когда наш герой остается смотреть телевизионную передачу вместе с родителями девушки, а она отправляется веселиться с другим. Вот и все. Рассказано с улыбкой, немножко грустно, немножко лирично, немножко... общо. Тонко и точно подмечены детали обстановки, поведения, характеров. Очень жизненно, но, пожалуй, поверхностно. Напоминает так всем нам понравившуюся картину Трюффо «400 ударов» (фильм так и задуман авторами, как разработка мотивов и характеров картины «400 ударов»), но в новом фильме нет присущей тому произведению глубокой аналитичности, нет связей частной истории с большой жизнью страны, мира. Только талантливый этюд, не более. О любви? И да и нет. Пожалуй, прежде всего о своеобразном характере юноши, не потерявшего чистоты и честности, наивности, лиричности и робости в мире, где к любви давно уже у многих определилось отношение весьма простое. В сопоставлении с картинами «На последнем дыхании» Жан-Люка Годара, «Кузены» и «Милые женщины» Клода Шаброля новелла Трюффо приобретает особый смысл, ибо показывает совсем иного героя.

Не о любви, совсем не о любви в двадцать лет, а о чем-то другом, очень сложном и важном рассказал в своей новелле Анджей Вайда. Он сумел в короткой истории поднять такой огромный и трудный пласт жизни, проанализировать события и характеры так глубоко и вместе с тем так лаконично, что просто удивляешься — другой художник сделал бы из этого материала фильм не менее чем в двух сериях!

Фильм начинается крупным планом целующейся пары молодых. Они прелестны. Юные, светлые, немножко смешные. Герои так заняты собой, что ничего не замечают вокруг. Но мы видим, что дело происходит в зоопарке, что за спинами целующихся клетка с тиграми, что вокруг много людей.

Вдруг раздается крик. Все бегут. Устремляются за бегущими и наши герои. Оказывается, что в вольер с белыми медведями упал ребенок. Крохотная напуганная девочка с куклой. Что же делает герой? Лезет спасать ребенка, рискуя жизнью? Нет. Нацеливает фотоаппарат, чтобы сделать эффектный снимок. Почему? Струсил? Да нет, просто не подумал, просто так увлекся... как фотограф.

В вольер к медведям лезет другой. Немолодой, неуклюжий, немодно одетый человек из толпы. За стеклами очков добрые-добрые близорукие глаза. Такие глаза, вероятно, были у Пьера Безухова. Роль этого человека в фильме Вайды играет Збигнев Цибульский. Играет блестяще, безупречно, точно. Пожилой человек спасает ребенка и затем поспешно уезжает на велосипеде, чтобы избежать восторгов, рукопожатий, изъявления благодарности. С ним вместе уезжает и юная героиня. Она одновременно восхищена героизмом неизвестного и возмущена поведением своего любимого.

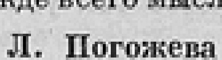
Девушка приглашает неизвестного к себе. Она искренне восторгается его смелым поступком, расспрашивает, кто он, откуда. Он смущен и тронут заботами девушки, готов рассказать ей о себе, о своем прошлом. Начинает рассказ... Но тут один за другим приходят гости. Очень молодые, очень веселые, очень любопытные. Они мечтают познакомиться с героем. Начинаются танцы, кто-то пытается потанцевать и с героем. Но он неуклюж. Его расспрашивают, но не очень внимательно, недослушивают ответа. Когда он говорит, что воевал с немцами, хотя ему было тогда всего восемнадцать лет, кто-то из молодых небрежно бросает: видели, в кино... Потом молодежь уж и не знает, что с ним делать: он, этот пожилой человек,— чужой среди них, у них много своих забот. Предлагают играть в жмурки. Герою завязывают глаза, кружат, ударяют об стенку. И вот в его памяти, перед его внутренним взором встает картина расстрела. Треск автоматов, падают люди, лай собак. Неожиданная команда — этих в концлагерь... Герой почти теряет сознание...Юная хозяйка и ее гости усаживают его на стул, думают— выпил лишнего. Хлопочут вокруг него, а потом уходят, забывают, танцуют... Он сидит один, прислушиваясь к молодым голосам в соседней комнате, встает и уходит. На лестнице его встречает незадачливый фотограф. Оказывается, он все время сидел на ступеньках, не решаясь войти в дом своей любимой. Он ревновал.

— Не думайте, что она вас любит,— кричит он пожилому герою,— она просто была восхищена вашим поступком.

Герой садится на велосипед и уезжает. Из двери выходит девушка. Уже утро. Она видит своего поклонника. Она его прощает. Они бегут, хохочут, падают в снег, целуются. В городе такая ранняя, юная весна. Еще лежит снег, еще голы ветви деревьев, но в воздухе чувствуется дыхание весны.

Вайда говорил при встрече в редакции «Искусство кино», что он не хотел никого осуждать. Пусть так, но, не осуждая, он напоминает тем, кому сегодня двадцать. Не забывайте о другой молодости. О тех, кто за вас сражался и умирал. Не забывайте о прошлом, из которого родилось настоящее, и тем самым приготовляйте рождение будущего. Жизнь серьезная и ответственная штука. Она бесконечно разнообразна, ее богатства неисчерпаемы. По-настоящему чуткие души впитывают в себя все стороны жизни человеческого духа. Лучшие люди не примитивны. Ум современника должен быть на уровне века, и каждому дано право стать мыслящим и чувствующим, деятельным и гуманным, непримиримым и сильным в борьбе за будущее.

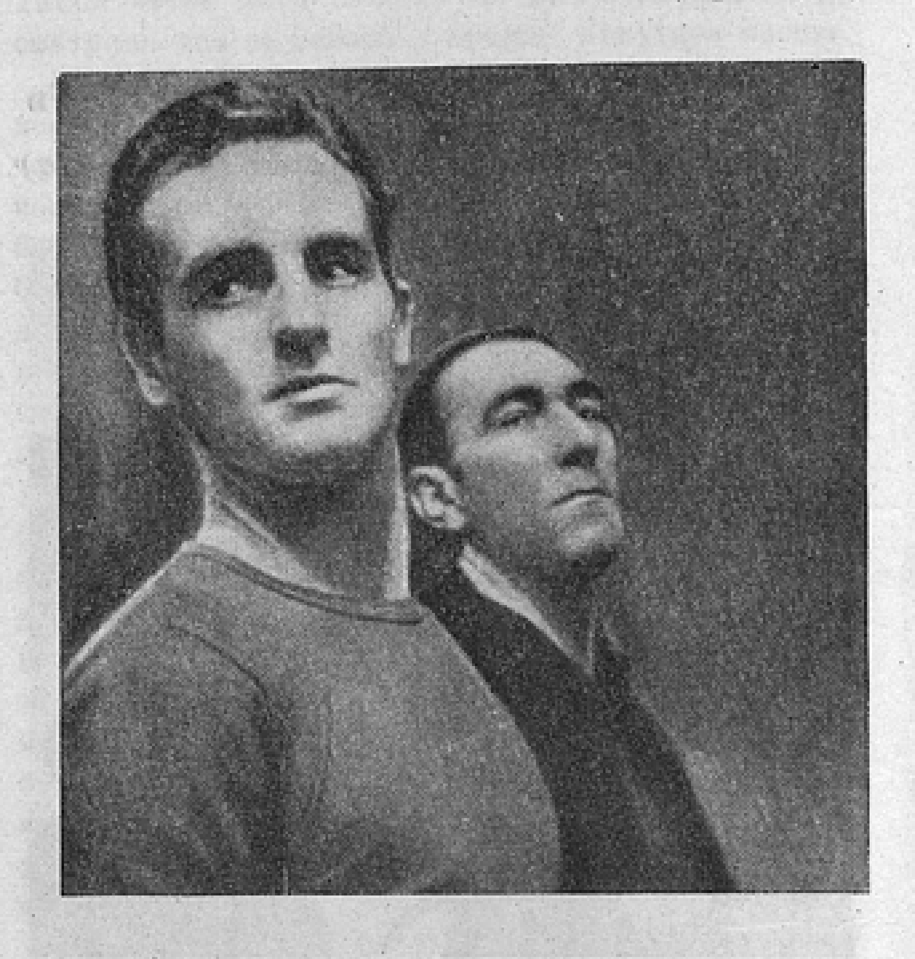
Множество мыслей пробуждает короткая новелла Вайды. Ибо его режиссура— это прежде всего мысль.



Л. Погожева

«ДЫРА»

(Франция)



Унылые задворки, что-то вроде свалки автомобильного хлама. Около старенькой машины возится человек. Он оставляет работу и не спеша приближается к аппарату, на ходу вытирая руки. Говорит нам: «История, которую рассказал мой друг Жак Беккер, случилась в действительности в тюрьме Санте».

Это вместо титров. Дальше режиссер сразу приступает к делу.

Наверное, подобный лаконизм — от желания художника быть предельно достоверным. Стремление к достоверности во всем: удивительно точно сделана тюрьма — открывание и закрывание дверей, повороты ключа, осмотр посылок, проходы персонала; если взламывают пол, то его действительно взламывают на наших глазах, почти без монтажных сокращений времени — удар за ударом. Этим «Дыра» очень похожа на знаменитую картину Брессона «Приговоренный к смерти бежал». Но от великолепного произведения Брессона веет холодком. Его герой не столько человек, сколько психологическая единица. Беккер во многом следует методу Брессона. Он так же обстоятелен и подробен, так же стоит в стороне от этой драмы, словно бы и не им она создана. Стоит, наблюдая, плотно сжав губы. Но выдают глаза: в них участие, боль, предостережение.

●

У заключенного Гаспара Клода обнаружили зажигалку. Это запрещено, и он предстает перед начальством.

Директор тюрьмы, человек с улыбчатым неприятным лицом, очень вежлив. Гаспар держится непринужденно и скромно, отвечает откровенно, не стараясь оправдаться: просто эта вещь дорога ему как память, и он хотел бы иметь ее при себе...

Директор ограничивается предупреждением. Гаспар искренне благодарит. Когда дверь за ним закрывается, директор замечает: «Симпатичный».

Гаспара помещают в камеру, где давно живут четверо. Роллан (которого мы видели в прологе) — человек средних лет; у него обычная внешность рабочего или техника; впрочем, потом понимаешь, что рабочим он был очень давно, а может быть, и вовсе никогда не был: он уже трижды бежал из тюрьмы. Маню—стройный, красивый парень, внешняя сдержанность которого — очевидная узда на его незаурядном темпераменте. Третий, по кличке Монсиньор,— жизнерадостный, благожелательный, с хитрецой. Четвертый — здоровенный человек по имени Жо; про него (если бы он не был французом) можно было сказать — медведь.

Вся эта четверка быстро завоевывает наше расположение (равно как и расположение администрации тюрьмы). Есть в них какая-то особенная человеческая надежность. Они спокойны, мужественны, от них не ждут ни мелких подвохов, ни истерики.

И вот к ним в камеру попадает пятый — Гаспар. Симпатичный, как сказал о нем директор. И действительно симпатичный, более того, обаятельный. Он сразу же понравился Монсиньору. Роллан и Жо не спешат с оценкой. Только Маню встречает новичка с откровенной и нервной неприязнью. Этой четверке надо очень быстро сориентироваться в новой ситуации: они задумали побег. Им нужно выяснить, чем рискует новичок: если ему грозит тяжелое наказание и он не полная свинья, его примут в компанию. Маню возражает, но скоро и ему становится ясно, что иного выхода нет: побег возможен только во время ремонта, когда никто не обратит внимания на стук.

Они расспрашивают Гаспара о его деле. Он вроде бы чистосердечен, но чего-то не договаривает. Его обвиняют в покушении на жизнь жены. Обычная ссора. Войдя в раж, она схватила ружье, он стал вырывать, раздался выстрел... Живут они с женой вдвоем. Она богатая. С ними, кстати, живет и сестра жены — девочка шестнадцати лет... Наверное, жена приревновала? Да, не без этого. Жена подала в суд. Гаспар получит лет десять. «Неприглядное твое дело,— резюмирует Жо.— Живешь с сестрой жены, пытаешься убить жену...» Но не им, разумеется, судить о нравственности Гаспара. С них хватит и того, что ему есть от чего удирать. Гаспар принят в компанию.

И дальше идет очень обстоятельный рассказ о том, как пробивали дыру в полу, проникли в подвал, распилили решетку, отделявшую один подвал от другого, открыли четыре двери и, попав в канализационный канал, обнаружили, что он с двух сторон замурован бетоном. Несколько дней пробивали обходный ход. Наконец вышли к колодцу, приподняли крышку и увидели свободу — ночную парижскую улицу... Вернулись обратно в камеру, чтобы приготовиться к побегу.

Беккер очень обстоятелен. Все их продвижение от дыры в полу до уличного колодца он показывает с технологической подробностью. Но в этом нет стремления принципиально утвердить метод достоверности и подробности. Просто в данном случае это соответствовало его художническим намерениям. Чтобы раскрыть характеры этих людей, нужны были не разговоры, события или сложные психологические перипетии, а очень конкретное дело.

На протяжении чуть ли не четверти экранного времени мы видим действующие руки Роллана. Они изуродованы — не хватает нескольких пальцев. Но как красиво работают эти руки! Они на редкость умелы и ловки — не по-воровски, а по-рабочему, по-хорошему. Мы скоро начинаем понимать, что судьба этого человека определилась не его порочными наклонностями, а внешними обстоятельствами. Он из тех, о ком во всех случаях жизни говорят: на этого можно положиться. Самый неприметный в начале фильма, в конце он становится фигурой самой значительной.

Но при всем этом Роллан не делает никаких значительных поступков. Он только работает. И думает за всех. И заботится о всех. Порой бросает два-три слова.

В камере испортился водопровод. Его чинили во время прогулки заключенных, и водопроводчики сперли кое-какие вещи. Маню и Жо избили их и отняли краденое. Когда медведь Жо слишком увлекся наказанием водопроводчика, Роллан оттащил его с короткой репликой: «Не надо быть злым».

Эпизод драки совершенно изумителен по своей стремительности, емкости и точности психологических характеристик.

Затевает расправу, конечно, Маню. Но он же первым и оставляет свою жертву. Его еще трясет от возбуждения, но он не считает возможным из-за пустяка жестоко избивать человека. Беккер подчеркивает и такую деталь: водопроводчики хотя и не велики ростом, однако сложены атлетически. Маню удается моментально смять своего противника только благодаря смелости и сознанию своей правоты. Во время этого эпизода, длящегося полторы-две минуты, мы узнаем о героях больше, чем в ином фильме за сотни метров.

Гаспара эта драка вначале ужасает. Он, конечно, не принимает в ней участия. Когда же драка кончилась, наблюдательный и впечатлительный Гаспар был восхищен своими новыми товарищами. Это восхищение возрастает от эпизода к эпизоду, по мере того как он наблюдает за всем, что делают Роллан и Маню. Гаспар жил в мире зыбких отношений, не обязательных обещаний, мимолетных чувств. И тут, среди этих людей, не только отягощенных грузом вольных или невольных преступлений, но и сильных твердыми правилами человеческой обязательности, мужеством и волей, он вдруг впервые почувствовал себя настоящим человеком. Так, во всяком случае, ему кажется. И так прямо он и сказал об этом Маню. Сентиментальная откровенность Гаспара немножко шокирует Маню. Но он старается не показать этого.

Хотя судьба и завела Гаспара в тюремную камеру, в нем нет никаких чудовищных пороков. Он не более чем безвольный раб своих слабостей и желаний (правда, не всегда чистых). Он чувствителен и не может (а чаще и не хочет) совладать со своей чувствительностью. Потому он непосредствен и даже искренен. Он ведет себя так, как ему в данный момент того хочется. Так он соблазнил сестру жены, а жену чуть было не убил. Сегодня он искренне восхищен поведением Роллана и Маню. Завтра...

Лучше других его понимает Маню. (Фильм, кстати, снят по роману Хозе Джованни. Роман автобиографичен: его автор — прототип Маню.) Этот умный нервический парень в какой-то своей исходной первооснове — одной породы с Гаспаром. У него тоже

много и слабостей и желаний. Его тоже то гнетет, то подхлестывает впечатлительность. Но Маню совладал с собой. Жизнь, которая не была с этим парнем слишком деликатна, показала ему, что, если плыть по течению, не умея или не желая владеть своими чувствами, выходит только подлость.

Был в тюрьме и еще один человек, сразу же понявший Гаспара. Директорское «симпатичный», сказанное при первом знакомстве с Гаспаром, как выяснилось позже, было весьма многозначительно.

За час до побега директор вызвал Гаспара и сообщил ему, что жена взяла обратно иск. Гаспар скоро будет свободен. Гаспар, разумеется, обрадован. Но вскоре в его глазах появилась растерянность: а как же теперь с побегом?.. Бежать или оставаться?

Наметанный директорский глаз сразу же замечает это облачко. Директор становится еще более доброжелателен. Он явно расположен к долгому задушевному разговору...

Когда Гаспар вернулся от директора и сообщил о своей радости, Маню сразу же почуял беду.

— О чем же вы там толковали битых два часа?

— Так, о разном...

Маню не произносит ни слова. Он только с яростью и отчаянием человека, мгновенно потерявшего все, хватает и трясет Гаспара. Для остальных эта сцена совершенно непонятна. Они оттаскивают Маню. Гаспар искренне оскорблен (опять искренне!). Маню берет себя в руки и извиняется. Наконец все готово к побегу. В последний раз они просовывают в тюремный глазок самодельный перископ. Смотрят направо: пустынный коридор, вдали маячит фигура дежурного. Поворачивают зеркальце влево — и с ужасом видят, что у их двери столпились чуть ли не все тюремщики Санте. В ярости они поворачиваются к Гаспару. Он издает дикий вопль: «Нет!..» (Кто его знает, может быть, и на этот раз искренне.) Этот вопль служит для тюремщиков сигналом.

●

Ведущая тема в творчестве Беккера — человеческое мужество и верность, сопоставленные с трусостью, подлостью и предательством. В своем последнем фильме режиссер исследовал человеческую слабость. Слабость как источник подлости. В фильме не названа почва, на которой произрастает этот блеклый и ядовитый цветок. Но по каким-то репликам и изобразительным деталям мы угадываем жизнь Гаспара — буржуазного сынка, эгоиста, прилипающего к людям с помощью своего обаяния и хорошо усвоенных им повадок непосредственного человека. Предал ли он товарищей? Объективно — да, субъективно — нет. Он просто забыл о них, забыл о своем восторге перед этими людьми, в момент, когда пришлось решать с в о ю маленькую проблему.

В поисках материала Беккер часто обращался к жизни и характерам людей преступного мира. Конечно, эта склонность режиссера и связанная с ней внешняя социальная безадресность его произведений в какой-то мере ограничили их идейную значимость. Но все же фильмы Беккера принципиально отличны от фильмов большинства режиссеров «новой волны», построенных на подобном же материале. У них социальный адрес, как правило, отсутствует программно, у Беккера он вынесен за скобки. Нравственно-психологическая проблема (то есть непосредственно показанное в фильме) неизбежно множится на социальную величину, вынесенную за пределы показанного. В кадре, сюжете — Роллан профессиональный вор. Но поэтизирована в этом образе не воровская профессия, а высокие человеческие свойства, рожденные в мире труда, мужества и подлинной дружбы, в мире, который Роллан воплощает, хотя по обстоятельствам своей судьбы и не принадлежит к нему. Этот мир — за скобками фильма. За скобками фильма и мир, воспитавший Гаспара,— социальный антипод мира Роллана. Оба эти мира невидимы, но ясно ощутимы. Частная психологическая драма, разыгравшаяся в одной из камер Санте, будучи помножена на их бесконечную величину, становится конфликтом и общечеловеческим и социальным.

Жак Беккер умер, не успев завершить фильм полностью. (Титры, которые возникают на экране уже после конца фильма, и музыка, которая впервые звучит тоже только после последнего затемнения, сделаны сыном режиссера, Жаном.) Но полнота и точность выражения художнического замысла в этом фильме, пожалуй, наиболее совершенны из всего созданного Беккером.

А. И.

«УГЕТСЮ МОНОГАТАРИ»

(Япония)



«Угетсю моногатари»—«Повести бледной луны»— поэтическое название полуфантастического средневекового сюжета, воплощенного на экране Кендзи Мизогучи, одним из оригинальных и сильных японских режиссеров, искусство которых нам известно до обидного мало.

Сюжет, объединяющий в вольном переложении мотивы нескольких из «Повестей бледной луны», наивен и жесток, простодушно-сказочен и возвышенно-философичен.

Два гончара со своими женами из разоряемой набегами деревни отправляются в город, и каждый

на свой лад пробует найти счастье. Оба достигают цели своих желаний, заплатив за это дорогой ценой; оба убеждаются в тщетности своих стремлений и в конце концов возвращаются в родную деревню к заброшенным гончарным печам и простым крестьянским обязанностям.

Обе истории дополняют одна другую и противостоят друг другу с прямолинейностью притчи. Но изящество режиссуры, в которой изысканность отнюдь не убивает непосредственности, легко снимает дидактику сюжета и дает свежесть средневековой легенде.

В японском кинематографе, как, кажется, ни в каком другом, прошлое равноправно с настоящим, фантастика сосуществует с достоверностью, доходящей до буквальности, а натурализм легко переходит в стилизацию.

Жизненный фон, на котором развертывается очаровательная и меланхолическая легенда, тревожен и кровав. Страшное время междуусобиц и смут обступает героев, вмешивается в их судьбу.

В обычное течение деревенской жизни, сея ужас и панику, врываются мародеры; жители с привычной покорностью покидают насиженные места, оставляя беззащитную деревню на разграбление; страх неотступно следует за героями по пятам.

Но если в «Семи самураях» Куросавы из жестокой реальности насилия рождается героическая тема, то в «Угетсю моногатари» из нее возникает тема фантастическая. Озеро в невидимых туманных берегах... Черный силуэт лодки, едва скользящей в странно-белой дремотной воде... Барка с умирающим, которая на мгновение выплывает из неизвестности и с той же жуткой призрачностью исчезает в тумане, чтобы оставить героев в тревожном предчувствии будущего...

Опасности, подстерегающие героев на границе зыбкого, призрачного мира, искусно созданного японским режиссером, грубо реальны и непреложны: предательство, насилие, убийство.

Один из гончаров (Сакаэ Одзава), сидя на рынке со своим товаром, завороженно смотрит вслед самураям и, несмотря на вопли и отчаяние жены (Мицуко Мито), убегает за ними следом, чтобы постараться стать одним из них...

Его мечта вещественна, прозаична и примитивна. Так же вещественны и прозаичны его удача и жестокая цена, которую он платит за нее. Он покупает удачу убийством из-за угла: ставши случайным свидетелем того, как самурай обезглавил военачальника, он в свою очередь убивает убийцу и, стянув отрубленную голову, приносит ее враждебному военачальнику. Тот снисходительно принимает на службу униженно кланяющегося гончара. Но между тем как герой столь низменным и предательским образом делает желанную карьеру, жену, отправившуюся было следом за ним, хватают и насилуют солдаты.

Так случается, что бывший гончар, кичливо изображающий самурая, встречает в публичном доме собственную жену, бранящуюся с клиентом...

Все это снято со свойственной японскому кинематографу простотой и краткостью мотивировок и натурализмом подробностей, переходящих в жестокую буффонаду.

Но фантастическое так же естественно и равноправно существует в этом мире насилия и низменных страстей. Мечта второго гончара (Мацаюки Мори), духовная и возвышенная, воплощается в загадочной и прекрасной незнакомке (Мацико Кё), которая появляется среди сутолоки рынка и благосклонно приглашает его к себе, в свой таинственный дворец.

Печально скрипят покосившиеся ворота, пейзаж пустынен и уныл, но за порогом робеющего гончара ждет слишком утонченная и оттого немного печальная роскошь и странно скорая любовь прекрасной незнакомки.

В изысканной красоте этих любовных сцен — в покоях под взглядом темной самурайской маски, в японском садике, в бассейне, на пустынном фоне неба — есть что-то хрупкое, неустойчивое, тревожное.

И снова — за зыбкими очертаниями фантастического мира проступает жестокая реальность кровавого времени междуусобиц и смут. В то время как гончар предается любви в волшебном дворце, голодные нетерпеливые солдаты в болотах подстерегают его жену, возвращающуюся домой с ребенком за спиной, и зверски убивают ее, чтобы поживиться ничтожными крохами хлеба...

А дворец с его усталой роскошью, и незнакомка, и любовь — все оказывается наваждением: это дух давно умершей девушки, не успевшей узнать любовь, ненадолго вернулся на землю и преобразил заброшенные развалины. Наваждение кончается, и гончар приходит в себя среди унылых руин, такой же нищий, как прежде, так что даже жадным мародерам нечем у него поживиться...

Вернувшись в деревню, гончар находит у очага заботливую жену и дочь. И только на следующее утро односельчане выводят его из заблуждения: жена убита, и лишь дочь уцелела чудом — это тоже было наваждение.

Так оба гончара, отправившиеся на поиски счастья,— бывший честолюбец со своей вновь обретенной в публичном доме подругой и мечтатель, для которого призраки так же реальны, как любая реальность,— снова оказываются в родной деревне. Девочка приносит букетик на могилу матери, голос умершей говорит мужу, что она здесь, с ними и навсегда, и в заключительном кадре — две маленькие трудолюбивые фигурки в просторном поле снова принимаются за крестьянскую работу...

Пантеистическая тема, тема извечности земли и человеческого труда на земле, столь свойственная японскому кино, заключает собой фантастический фильм...

«Угетсю моногатари» — одна из последних и самая значительная из семидесяти девяти картин недавно умершего японского режиссера Кендзи Мизогучи. В международном опросе критиков, проведенном недавно журналом «Сайт энд саунд» (см. «Искусство кино», 1962, № 4), она заняла четвертое место среди десяти лучших фильмов мира.

М. Туровская



Известный американский критик и кинообозреватель, президент Американской федерации кинообществ Гидеон Бахман прислал нам статью, в которой делится своими соображениями о некоторых новых явлениях в киноискусстве США. Бахман пишет о кинематографистах так называемой нью-йоркской школы, со многими из которых наш читатель уже знаком (см. статьи А. Караганова «Сан-Франциско, 1960», 1961, № 2; К. Симонова «Пронзительная нота одиночества», 1961, № 4; материалы в разделе «По страницам зарубежной печати», 1961, № 2, 11).

Будучи безоговорочным сторонником работ этих мастеров, Бахман порой преувеличивает их реальные достижения, в направлении экспериментов видит уже обретенный метод. Едва ли прав Бахман, когда проводит непроходимую грань между этими работами и всем, что существовало раньше в американском кино. Бахман явно недооценивает и произведения некоторых прогрессивных художников сегодняшней Америки, работающих в «традиционной» манере. (Вполне «традиционный» Стенли Крамер, например, остается одним из самых результативных и последовательных художников демократического направления, тогда как некоторые приверженцы «абсолютно новых» форм выражения топчутся порой вокруг тем весьма ограниченного значения.)

Редакция не согласна и с рядом иных положений, выдвинутых в статье Бахмана (точка зрения редакции выражена в статье Н. Абрамова, которую мы помещаем вслед за статьей американского критика). Однако мы считаем, что для наших читателей интересно будет познакомиться с творческими поисками группы американских кинематографистов, о которых пишет Бахман. Статья эта характерна для определенных тенденций в западной кинокритике и сообщает ряд интересных фактов.

Гидеон БАХМАН

О значительном киноискусстве

Одним из значительных событий в киноискусстве является возникновение совершенно новой для нас советской кинематографической школы, которую характеризуют фильмы, показанные во время недавнего фестиваля в Карловых Варах: «Девять дней одного года» Михаила Ромма, «Иваново детство» Андрея Тарковского, «Человек идет за солнцем» Михаила Калика и «На семи ветрах» Станислава Ростоцкого. По существу, это новое русское кино настолько разносторонне и многообразно, что нельзя даже говорить о «школе», а следует просто отметить, что в каждой из последних работ советских кинорежиссеров ясно обнаруживаются новые черты.

В настоящее время можно назвать по меньшей мере десяток кинорежиссеров, работающих совершенно независимо друг от друга в совершенно различных странах и условиях и создающих то, что за неимением лучшего термина я назвал бы «значительным киноискусством». Я думаю, что к их числу относятся: Жан Руш (Франция), Микеланджело Антониони (Италия), Анри Кольпи (Франция), Франсуа Трюффо (Франция), Войцех Хас (Польша), Тадеуш Конвицкий (Польша), Анджей Вайда (Польша), Михаил Ромм (СССР), Андрей Тарковский (СССР), Ширли Кларк (США), Кэннет Маккензи (США), Кането Синдо (Япония), Кон Исикава (Япония). Эти люди создают «кинематографию доверия», отличающуюся зрелым и глубоким взаимоотношением между создателем фильма и зрителем; иными словами, новое кино, полностью соответствующее произведениям, создаваемым в других областях искусства.

В настоящей статье я хотел бы в основном говорить об американских кинематографистах, чье творчество я, естественно, знаю лучше. Но мне кажется желательным дать сначала беглый анализ советских фильмов, представленных в Карловых Варах, который послужит критической основой для утверждения о том, что развитие новой «кинематографии доверия», этого значительного кино, — явление подлинно международное.

Я хотел бы также по возможности кратко пояснить, что я подразумеваю под термином «кинематография доверия».

Фильм создается целым рядом людей, но сколько бы ни было создателей фильма, число зрителей всегда намного больше. Вследствие этого всякий, кто работает в кино, может считать, что он обращается к большой толпе, в результате чего у него появляется тенденция «проповедовать».

Должен, к сожалению, сказать, что особенно в социалистических странах фильм рассматривался преимущественно как средство воспитания, а не как самоцель, не как произведение, смысл которого заключается в самом факте его существования. Произведениям, создаваемым в других областях, никогда не отказывалось в праве на самоцель, но кино в силу своего широкого распространения зачастую становилось жертвой тенденций, направленных на то, чтобы затемнить его сущность.

Фильм основан на передаче импульсов от его создателя к зрителю; эти импульсы служат затем основой для возникновения переживания у зрителя. Совершенно очевидно, что никакой зритель не может что-либо переживать, глядя на материал, уже усвоенный чьим-то другим разумом. Поэтому, если мы хотим действительно увлечь зрителя произведением искусства, мы должны пробудить в нем переживания, истоки которых лежат в самом факте зрительного восприятия. Таким образом, любая форма искусства, использующая стимулы, порожденные либо прежним переживанием зрителя («отождествление»), либо прежним переживанием создателя фильма («объяснение»), приводит нас к основной функции искусства, состоящей в создании чего-то нового, близкого к жизни, возникающего в зрителе от воздействия какой-то формы.

Мне кажется, что в произведениях некоторых из упомянутых выше режиссеров намечается направление, основанное на доверии к зрителю. Я имею в виду определенный способ изображения действительности, который особенно отчетливо выражен в творчестве Синдо, Руша, Антониони, а теперь и Ромма; этот способ позволяет самому зрителю делать моральные выводы, заставляя его таким образом принимать активное участие в творческом процессе. В «Голом острове», «Хронике одного лета», «Приключении» или «Девяти днях одного года» мы имеем дело с искусством, построенным на доверии создателя фильма к критическим и моральным качествам зрителя. Создатель фильма не считает себя в чем-либо выше зрителя и не навязывает последнему своего собственного решения.

К числу фильмов, основанных на доверии к зрителю, относится, по-моему, наряду с «Девятью днями одного года» и «Иваново детство». Обе эти картины с наибольшим правом могут быть причислены к категории «значительных фильмов мира».

В «Ивановом детстве» использован в совершенстве весь арсенал кинематографической формальной техники, что, однако, не привело к созданию претенциозного нагромождения пустых формалистических эффектов, а позволило вовлечь зрителя в активный процесс, в ходе которого он должен занять определенную позицию. Тарковский молод, это его первый большой фильм. Но он овладел искусством кино подобно ряду «мастеров первого фильма»: Орсону Уэллсу, Ширли Кларк, фон Штернбергу, Эйзенштейну и другим.

Точно так же фильм «Девять дней одного года» увлекает зрителя благодаря полной гармонии между формой и содержанием, редко встречающейся в фильмах, стремящихся утвердить определенную точку зрения. По существу, после «Приключения» Антониони фильм Ромма несомненно наиболее волнующее кинопроизведение последних пяти лет.

В обоих советских фильмах не чувствуется интонаций газетных передовиц. Как Ромм и его сценарист, так и Тарковский, видимо, исходят не только из убеждения в наличии высокого уровня кинематографического восприятия у своих зрителей, но также из глубокой веры в систему жизни, при которой индивидуум — не жертва или обломок, а необходимая часть большого целого и в то же время движущая сила. В этих фильмах больше всего привлекает сам индивидуум и то, как он показан, его взаимоотношения с окружающими и его участие в жизненном процессе.

●

Теперь я хотел бы перейти к основной цели настоящей статьи: описать некоторые явления, происходящие в американском кино, тесно связанные с намечающимся в других странах процессом создания «значительного кино».

За последнее время в Соединенных Штатах появилась группа фильмов, свидетельствующих о признаках подлинного возрождения американской кинематографии. К ним относятся такие фильмы, как «Связной» Ширли Кларк (о нью-йоркских наркоманах); «Тени» Джона Кассавитиса (еще одна нью-йоркская история, посвященная расовой проблеме и взаимоотношениям молодежи); «Оружие деревьев» Джонаса Мекаса (о переживаниях самых различных людей, ищущих правды в современной жизни); «Джаз в летний день» Берта Стерна (о джазе и порождаемых им чувствах). И, наконец, два фильма Роберта Франка — «Погадай по моей ромашке» и «Иисусов грех». Первый из них о поэтах-«битниках», а второй — вольная экранизация рассказа советского писателя Исаака Бабеля. Первый опыт

в этом жанре был сделан несколько лет назад. Это известный фильм «На Бауэри» Лайонела Рогозина, представляющий собой попытку проникнуть в отмеченный печатью безнадежности мир бродяг с Бауэри.

Те из этих фильмов, которые вышли уже в свет, получили всеобщее признание критики. «Связной» был назван «первым действительно значительным американским фильмом со времен «Гражданина Кейна». После первого публичного показа в Лондоне фильм «Тени» получил ряд международных призов и был немедленно приобретен одной британской фирмой для проката во всем мире за сумму, превосходящую его стоимость. Фильм «Погадай по моей ромашке» был провозглашен первым «битникским» фильмом; несмотря на эту довольно сомнительную похвалу, фильм сделал Роберта Франка режиссером, пользующимся большой популярностью. В настоящее время издается книга, основанная на этом фильме. Фильм «На Бауэри» уже завоевал мировую славу; критики повсеместно называли его шедевром.

Сила воздействия этих фильмов заключается в том, что они непосредственно связаны с течением жизни. Эти фильмы наделены способностью ломать преграды между реальностью и вымыслом, они создают для зрителя эффект присутствия и соучастия, словом, вызывают подлинное п е р е ж и в а н и е. Своим подходом, формой эти фильмы делают зрителя участником самого творческого процесса. Они как бы в о в л е к а ю т его вовнутрь, вместо того чтобы угодливо выходить к нему навстречу, как это делало кино в течение десятилетий. В результате они могут быть названы произведениями искусства в том единственном значении, в каком слово «искусство» должно употребляться: они стоят на значительно более эмоциональном уровне, чем какие-либо фильмы до этого.

Эти новые «значительные» американские фильмы ломают большинство установившихся канонов кинематографического мира. Прежде всего это «авторские» фильмы, в том смысле, что они созданы в основном усилиями одной творческой индивидуальности, а не группой лиц, как это обычно характерно для стандартной голливудской продукции. Во-вторых, они не связаны со сметами, размеры которых составляют угрозу для творческого процесса. В-третьих, они не связаны с идеями или сюжетами, которые сами по себе являются гарантией коммерческого успеха. В-четвертых, и это особенно важно, они направлены не на то, чтобы «развлекать», а на то, чтобы в о в л е к а т ь зрителя. И, наконец, эти фильмы представляют собой американский вклад в охвативший весь мир процесс развития кинематографии. «Новая волна» во Франции, Антониони в Италии, движение «свободное кино» в Англии, Сатьяджит Рей в Индии, кинематография конца пятидесятых годов в Польше, — всюду создаются фильмы, заставляющие прийти к одному важному выводу: кинозритель достиг зрелости, весь мир требует фильмов высокого уровня. В США кинопромышленность потеряла было половину своих потребителей; эти «значительные» фильмы являются первым показателем того, что существует новый зритель, который заменит старого.

Фильмы, которые я имею в виду, говоря о «значительном американском кино», имеют некоторые общие черты. Идеологически они порождены духовной атмосферой исканий, атмосферой отрицания старых, установившихся направлений, мышления и форм выражения, а также определенными социальными явлениями. По своим темам они связаны с повседневной жизнью простых людей, которая изображается, по существу, настолько жизненно правдиво, насколько это позволяет кинокамера. В отношении сюжетного построения они намного опередили театральные искания. Они в большей мере ставят проблемы, не предлагая иных решений, кроме тех, которые может найти сам зритель. Большинство из них посвящено молодежи, и почти неизменно молодежи, находящейся в процессе поисков своего места в мире, построенном другими. Некоторые фильмы, такие, как «Частная собственность», претендующие на принадлежность к этому новому движению, лишь ловко используют современную тематику для достижения дешевого эффекта и завоевания популярности; но при этом они оказываются «между двух стульев» и никого не могут обмануть. Другие, подобно «Гневному оку», пытаются честно показать гнетущую тоску повседневности, но прибегают к излишнему нажиму и в результате теряют ими же найденную правду. Но лучшие из этих фильмов стремятся непосредственно уловить истину, хотя порой добрые намерения заметны больше, чем умение.

Знаменательно, что среди этих фильмов нет произведений на исторические темы; большинство снято в подлинной обстановке. Нет ни одного сюжета, который не был бы в той или иной форме взят из жизни. Одной из лучших попыток такого рода является фильм «Тени» (к сожалению, окончательный прокатный вариант фильма был испорчен из-за неумения режиссера сохранить то хорошее, что в нем было, из-за его настойчивых неоднократных попыток переделать, перемонтировать и даже переснять фильм). Мы неотступно следим за повседневной жизнью героев: любовная история, драка, хождение по улицам — картинки из жизни, увиденные восприимчивым, разборчивым глазом камеры. Никаких операторских трюков, никаких студийных

декораций. Картина возникла, как экспериментальная попытка актерской импровизации И все это проникнуто тем ароматом «единственного раза», тем ощущением «схваченного» неповторимого мгновения, которое отличают сцены, сохранившиеся от исходного варианта. Нам показывают растущую любовь негритянской девушки и белого юноши, его стремление под конец отречься от нее, его ощущение своей вины; но все это показано не как драматический вымысел, а как нечто действительно происшедшее, как нечто могущее случиться вновь сейчас. «Конец» застает героев там же, где они были вначале, — одинокими, без цели, среди сверкающей огнями ночи.

В фильме «Связной» мы являемся свидетелями дня, проведенного в притоне наркоманов, мы видим длительное ожидание прихода человека с героином, затем раздачу наркотика, долго тянущийся день, неизбывную пустоту. Здесь нет ни кульминации, ни финала.

В другом фильме, созданном в этом новом стиле, а именно в фильме Морриса Энгеля «Свадьбы и дети», мы наблюдаем за фотографом и живущей с ним девушкой — следим за их повседневной жизнью, мечтами, за тем, из чего соткано их существование. Хотя этот фильм был сделан до появления «значительных картин» и хотя в нем ощущается традиционная драматическая структура, тем не менее благодаря методу изображения мы ощущаем внутреннюю реальность происходящего, что редко бывает в кино.

Фильм «Погадай по моей ромашке», где играют поэты Алан Гинсберг, Грегори Корсо, Питер Орловский, художник Ларри Риверс, композитор Дэвид Амрам и другие, посвящен представителям того бесплодного ответвления современных творческих течений, которые получили название «битников». Поэты, слова, смутно связанные с жизнью, пиво, тараканы, джаз...

●

Кто же те люди, которые создают фильмы?

Ширли Кларк («Связной») сделала несколько фильмов, прежде чем взялась за эту свою первую художественную картину. В основном это были 16-мм документальные картины и поэтические «авангардистские» опыты. Она решила попытаться снять «Связного», посмотрев пьесу Джека Гелбера, на основе которой и был создан фильм. Вся постановка была целиком осуществлена благодаря ее личным стараниям.

Джон Кассавитис («Тени») — актер. Он играл во многих фильмах и телевизионных пьесах; это также его первый опыт как постановщика художественного фильма. Возникновение мысли о создании этого фильма связано с одним интервью, организованным для него однажды на радио; в этом интервью Кассавитис выразил пожелание снять фильм. Финансовая помощь, предложенная радиослушателями, послужила основой для осуществления его замысла.

Джонас Мекас — кинокритик, редактор журнала «Филм калчер». «Оружие деревьев» — его первая кинематографическая работа.

Берт Стерн («Джаз в летний день») — фотограф, специализирующийся в области рекламы высокого класса. Это его первый фильм.

Роберт Франк — также фотограф. «Погадай по моей ромашке» — его первый фильм, «Иисусов грех» — второй.

Фильм «Гневное око» был сделан Сиднеем Майерсом, к прежним работам которого относится картина «Тихий».

Фильм «На Бауэри» создан Лайонелом Рогозиным. Это его первый фильм. Позднее он сделал столь же значительный, но пользовавшийся меньшим успехом фильм «Вернись, Африка!», посвященный расовым отношениям в Южной Африке; фильм был снят там в труднейших условиях.

Имеются ли у этих людей общие черты? Составляют ли они кинематографическую «школу» или, может быть, американскую «новую волну»?

При разговорах с ними вскоре начинаешь сознавать, что хотя у них есть некоторые общие основные идеи, однако сходство между ними обусловлено скорее тем, что они принадлежат к одной и той же среде и живут в одном обществе. Тем не менее, они придерживаются некоторых общих принципов относительно постановки фильмов. Это очень важно постольку, поскольку эти позиции могут в ближайшие годы стать основой американской кинематографии. Некоторые из этих позиций могут быть сформулированы следующим образом.

Подобно деятелям других отраслей искусства они рассматривают фильм, как результат индивидуального творческого труда. В большинстве случаев они считают его режиссерским произведением; во всяком случае, режиссер оказывает, по их мнению, основное, наиболее важное влияние. Они отвергают вмешательство продюсеров и административных организаций в решение вопросов о том, что должно быть показано на экране.

В первую очередь они заинтересованы в создании произведений искусства. Деньги имеют для них второстепенное значение.

Большинство из этих кинематографистов создавали бы фильмы независимо от того, приносило бы это доходы или нет.

Прокат фильма становится для них прежде всего средством для продолжения работы, средством для

финансирования следующего фильма, сценарий которого во многих случаях задумывается и пишется до окончания первого фильма. Таким образом они стараются держаться вдалеке от коммерческих интересов; в то же время зрелость их подхода к практической стороне дела раскрывается в том, что они понимают значение прокатных проблем и начали объединяться для того, чтобы справиться с этими проблемами.

Во многих случаях эти люди сначала испробовали другие средства выражения: литературу, или живопись, или по крайней мере ту отрасль изобразительного искусства, которая обычно доступна отдельному лицу, то есть фотографию. Но все они перешли к созданию фильмов, так как кино казалось им средством, обеспечивающим возможность наиболее полного выражения того, что они хотели бы сказать; при этом они не дали отпугнуть себя техническими трудностями кинопроизводства. Они вовлечены в общий поток современной культуры; для них фильм — это средство, а не самоцель. Если бы этого средства не было, они все равно были бы художниками. Словом, они непосредственно участвуют в непрерывном процессе развития искусства современной Америки. Они тесно связаны с чувствами и стремлениями своих мыслящих современников. Это придает их фильмам непосредственность и жизненность, недоступные для тех, кто в этом процессе не участвует.

Люди, создающие «значительное» кино, верят в то, что скромный бюджет является залогом творческой свободы. Разумеется, почва для них была основательно подготовлена благодаря появлению в кинопромышленности независимых продюсеров. Представители нового направления научились быть независимыми и совершенствуются в этом направлении.

●

В лице новых создателей «значительного» кино мы встречаем людей, которые целиком связаны с культурой послевоенного периода. Они не интересуются прошлым (читай: ощущением вины) или будущим (читай: страхом), а только настоящим (читай: жизнью). Они способны свободно задавать вопросы и могут сами ладить со своим временем. Впервые за двадцать лет мы видим признаки оживления во всех тех отраслях искусства, которые действительно полны новизны, исканий, действительно интересуются реальностью и самой сущностью бытия.

В шестидесятые годы наметился неуклонный стилистический подъем; то, что произошло за последние несколько лет в театре, живописи и литературе, указывает путь к этому.

Одна из наиболее важных особенностей, отличающих изменения, совершающиеся во всех слоях культурной жизни, состоит в том, что среди публики развивается тенденция к соучастию, к тому, чтобы быть частью происходящего, а не просто смотреть на то, что п о к а з ы в а ю т. В тех отраслях искусства, которые традиционно не были связаны с публичными развлечениями, эта потребность к соучастию всегда была составной частью простейшего процесса восприятия; так, мы должны установить личный контакт с картиной Пикассо, чтобы «понять» ее (даже, если это «понимание» различно для каждого понимающего). В кино, корни которого уходят в эстраду, развлечение-без-соучастия было в порядке вещей. Ныне телевидение и другие факторы перехватывают безучастного зрителя и заставляют кино присоединиться к другим видам искусства и привлекать к себе публику, используя ее более глубокие чувства; словом, кино достигло такой точки, когда оно должно исходить из основного жизненного опыта своего зрителя; кинематографисты должны понимать существующие тенденции в области культуры, должны уметь устанавливать связь между тем, что они делают, и интеллектуальными потребностями своих зрителей, должны вводить свое творчество в русло времени, в русло запросов и потребностей эпохи. Словом, они должны идти «в ногу со временем». Сила и возможности новых создателей «значительного» американского кино состоят в том, что они именно таковы.

Некоторые тенденции, намечающиеся внутри установившегося механизма кинопроизводства и проката могут оказать помощь развивающемуся «значительному» кино. Влияние зарубежного кино на вкусы зрителей и на оценку ими фильмов породило у владельцев кинотеатров некоторое беспокойство и мысль о том, что в хороших фильмах есть нечто заманчивое с финансовой точки зрения. Крайняя банальность попыток Голливуда опередить телевидение вызвала у публики потребность в глотке свежего воздуха. Более широкое распространение хорошей музыки посредством высококачественной звукозаписи, а также хороших книг посредством дешевых изданий уже создало усиленную духовную жажду.

Кино начинает получать у широкой публики серьезное признание как искусство. Этот расширяющийся спрос побуждает владельцев кинотеатров идти на риск и использовать новые идеи. Наконец, самому развитию кино он придает импульс, необходимый для всякого движения, даже если оно своевременно и диалектически неизбежно. Первое новое искусство, возникшее со времени изобретения книгопечатания, вступило в период зрелости.

Перевод И. Эпштейн

Н. АБРАМОВ

О «значительном киноискусстве», нью-йоркской школе американского кино и статье Гидеона Бахмана

Журнал «Искусство кино» публикует статью американского кинокритика Гидеона Бахмана «О значительном киноискусстве». В ней идет речь о так называемой нью-йоркской школе кино, представляющей собой новое явление в американской кинематографии. Кинорежиссеры нью-йоркской школы в поисках реалистических методов изображения действительности активно пользуются приемами документальной съемки, смело раздвигают рамки традиционной голливудской кинодраматургии и стремятся в ряде фильмов к социальному осмыслению американской жизни. Творчество этих режиссеров — Морриса Энгеля, Лайонела Рогозина, Джона Кассавитиса и Ширли Кларк, а в особенности Рики Ликока — представляет для нас бесспорный интерес и заслуживает подробного анализа. Не со всеми творческими опытами этих режиссеров можно согласиться, но несомненным является тот факт, что, работая в тяжелых материальных и технических условиях, создавая свои фильмы почти любительскими методами, они отчетливо противопоставили себя кинематографии Голливуда, давно ставшей рупором самых реакционных политических сил в США.

Всякое новое направление в искусстве капиталистической страны, в особенности, если оно противопоставляет себя такому явлению, как Голливуд, должно утверждать себя активными, боевыми методами. В полемике, в шумных манифестах и декларациях бывает так, что невольно смещаются перспективы, искажаются масштабы явлений. Новое направление склонно приписывать себе более важное место, чем то, которое оно занимает в действительности.

Роль главного пропагандиста и теоретика этого нового направления взял на себя известный американский кинокритик Гидеон Бахман. Фильмы нью-йоркской школы Бахман безоговорочно определяет как произведения «искусства в том единственном значении, в каком слово «искусство» должно употребляться: они стоят на значительно более эмоциональном уровне, чем какие-либо фильмы до этого».

При всей симпатии, которую советский читатель испытывает к первым и далеко еще не совершенным попыткам «независимых режиссеров» США противопоставить свое творчество бездушно-ремесленной, коммерческой продукции голливудских студий, такая оценка заставляет насторожиться и внимательно разобраться в аргументации апологета нового движения. И здесь возникает желание поспорить с Гидеоном Бахманом, сумевшим внести немалую путаницу в простой и ясный вопрос.

В мировом киноискусстве последних лет Бахман обнаруживает новое направление, которое он называет «значительными фильмами». Откуда это направление возникло, какие общественно-исторические условия вызвали его к жизни, понять из статьи Бахмана нелегко. В это направление входят фильмы французов Руша и Трюффо, японцев Синдо и Исикава, группы польских кинорежиссеров, американских режиссеров нью-йоркской школы и... советских режиссеров М. Ромма и А. Тарковского. Общей чертой для этой группы мастеров кино, тем, что отличает их от других кинематографистов, является, по Бахману, «доверие к зрителю»... «Этот способ (изображения действительности. — *Н. А.*) позволяет самому зрителю делать моральные выводы, заставляя его таким образом принимать активное участие в творческом процессе». Основным достоинством фильма «Девять дней одного года» является для Бахмана «гармония между формой и содержанием» — довольно «свежее» критическое наблюдение в статье профессионального критика, в особенности если им почти исчерпывается анализ фильма. Впрочем, он хвалит Ромма и Тарковского и за то, что в их фильмах «не чувствуется интонаций газетных передовиц».

Само по себе это наблюдение, хоть оно и не требует особой критической зоркости, оспаривать не приходится: фильмы Тарковского и Ромма действительно говорят языком искусства. Но вот чуть выше Бахман выражает «сожаление» по поводу того, что «особенно в социалистических странах фильм рассматривался преимущественно как средство воспитания, а не как самоцель, не как произведение, смысл которого заключается в самом факте его существования». С этим утверждением Бахмана, не говоря уже о методологической и терминологической путанице автора, нельзя не поспорить.

Если мистер Бахман следит за советской кинопрессой, то ему, конечно, известно, какой суро-

вой критике подвергаются у нас произведения, в которых дидактика подменяет собой художественность. Мы не только «сожалеем» о таких произведениях, мы боремся с ними. Но означает ли это, что альтернативой такого рода произведениям должны быть фильмы, «смысл которых заключается в самом факте их существования». Разумеется, нет! Называть ли это «воспитанием» или «воздействием» на зрителя (как пишет впоследствии сам Бахман), одно несомненно: произведение искусства не «самоцель», оно действенно только в том случае, если художнику есть что сказать людям, если он хочет и умеет это сказать. Впрочем, не говоря уже о фильмах Ромма и Тарковского, лучшие произведения американских кинематографистов, в том числе и принадлежащих к нью-йоркской школе, далеки от тех примитивных и, скажем прямо, устаревших понятий о целях искусства, которые мистер Бахман пытается выдать за новое слово в эстетике.

Впрочем, мистер Бахман не слишком заботится о последовательности своих взглядов. В начале своей статьи он сокрушался по поводу того, что в социалистических странах фильм не рассматривается как самоцель as having a purpose in itself). А в конце статьи с одобрением пишет, что для кинематографистов нью-йоркской школы «фильм — это средство, а не самоцель» («for them film is a vehicle, not an aim in itself»).

Новый этап в истории мирового киноискусства определяется, по мнению Бахмана, фильмами французской «новой волны», английской группы «свободное кино», современными польскими фильмами и творчеством итальянского режиссера Антониони. Каждая строка этого утверждения требует одного, двух, трех вопросительных знаков. Каким образом элементарно знакомый с современным киноискусством критик может соединять такое лишенное творческой платформы, чисто количественное явление, как французская «новая волна», о котором сами французы пишут без особого уважения, с давно закончившей существование маленькой экспериментальной группой «свободного кино» в Англии, и с творчеством действительно выдающегося режиссера, но не имеющего ничего общего с этими направлениями, Антониони и с талантливыми, иногда спорными фильмами польских режиссеров?

Бахман зачеркивает все созданное в мировом киноискусстве до того, как появились фильмы режиссеров нью-йоркской школы. В статье, написанной для польского журнала «Фильм», он договаривается до утверждения, что реализм классиков американского кино — Д. У. Гриффита, Эрика Штрогейма и Джона Форда — является мнимым. Они, по Бахману, были лишь «ловкими ремесленниками, умевшими с большой эмоциональной силой использовать конфликты современной, либо псевдосовременной тематики. Как правило, они разрешались в плоскости дешевой сентиментальщины» *.

Мне хотелось бы посоветовать мистеру Бахману заглянуть в Музей современного искусства в его родном городе и, если он очень занят, то посмотреть там хотя бы только «Алчность» Эрика Штрогейма. Интересно, сумеет ли он найти в ней следы «дешевой сентиментальщины». Если время позволит, то было бы полезным для него познакомиться и с творчеством другого «ловкого ремесленника» Джона Форда хотя бы по его «Гроздьям гнева». Конечно, странно советскому кинокритику защищать реалистические позиции классиков американского киноискусства от американского критика, ратующего за реализм. Но что поделаешь, если в стремлении утвердить новое и хорошее явление в кинематографии его страны американский критик склонен зачеркнуть все, что было на протяжении последнего полустолетия в области киноискусства!

Гидеон Бахман здесь, как и во многих других своих статьях, пишет о так называемом «авторском фильме». Этот термин, выдвинутый покойным французским критиком Андре Базеном, сейчас подхвачен кинематографистами многих стран. Думается, что пришла пора разобраться в этом понятии. Под понятием «авторского» Базен имел в виду такой фильм, который подобно лирическому стихотворению является творческим самовыражением одного человека, чаще всего кинорежиссера. Отсюда следует вывод, что киносценарий не является идейно-художественной основой кинофильма. Он только полуфабрикат — повод для творческого самовыражения создателя фильма, иногда лишь отправная точка для импровизации.

В условиях капиталистического кинопроизводства роль режиссера ограничена зачастую только павильонной или натурной киносъемкой по указаниям продюсера, а сам процесс создания фильма расчленен между многими специалистами, так что в нем не может проявиться индивидуальность ни одного из его создателей (а так снимаются 99 процентов фильмов в капиталистических странах). Естественно, что авторский фильм, созданный вне системы большого кинобизнеса, будет в художественном отношении выше, чем коммерческие фильмы.

Гидеон Бахман указывает, что основная цель его статьи «описать некоторые явления, происходящие в американском кино...». Если бы он поставил на этом точку, то претензий к нему возникло бы значительно меньше. Однако он продолжает: «... тесно связанные с намечающимся в других странах процессом создания «значительного кино».

* «Film», 1961, № 48 (677), стр. 13.

«Независимые» фильмы, поставленные на основе чрезвычайно низкой сметы, в ряде случаев обладают оригинальностью художественной формы, глубоким содержанием и бесспорной творческой индивидуальностью. В странах капитализма нередко эти фильмы действительно олицетворяют лучшие и подлинно национальные традиции киноискусства. Но хочется спросить: а как быть с киноискусством социалистических стран, где коммерческие фильмы не планируются и не производятся, где вопросы содержания и художественной формы обязательно возникают при постановке любого фильма на самой далекой, окраинной киностудии. Мне кажется, что наши фильмы скорее следует разделять на талантливые и бездарные (и последних, к сожалению, все еще удручающе много), но каждый наш фильм создается как фильм авторский с возможностью для его создателя реализовать в нем свое художественное, творческое понимание мира.

Я перебираю в памяти старые советские фильмы. Разве не были авторскими в самом высоком и полном значении этого понятия «Броненосец «Потемкин» и «Конец Санкт-Петербурга»? А «Мать», «Окраина», «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», «Член правительства»? А разве всем фильмам Пырьева, и хорошим и неудавшимся, не свойственна присущая только их создателю манера, по которой их можно сразу распознать, войдя в зрительный зал? А фильмы М. Ромма, Ю. Райзмана, М. Калатозова, Г. Чухрая? Как они не похожи друг на друга, как они ярко и неповторимо индивидуальны! Советские кинематографисты знают и глубокое волнение, охватывающее в темном зале от встречи с фильмом нового, молодого режиссера, с его авторским по-новому свежим ви́дением мира!

Польская кинокритика часто повторяет эпитет «авторские» применительно к талантливым и своеобразным фильмам кинорежиссера Т. Конвицкого. Интересный прозаик, хороший киносценарист и одаренный режиссер, Тадеуш Конвицкий в своем фильме «День поминовения», состоящем из ряда новелл, создал окрашенное его творческой индивидуальностью повествование о судьбах нескольких людей в минувшей войне. Но разве «Канал» Анджея Вайды или «Мать Иоанна от ангелов» Ежи Кавалеровича не являются в такой же степени произведениями «авторского» кинематографа, неся на себе отпечаток яркой индивидуальности этих больших мастеров кино? Думается, что термин «авторский фильм» при всем положительном отношении с нашей стороны к его содержанию должен употребляться в исторически-конкретных оценках, там, где он противопоставляется коммерческим фильмам капиталистических кинематографий.

Гидеон Бахман утверждает, что произведения режиссеров нью-йоркской школы стоят на «значительно более эмоциональном уровне, чем какие-либо фильмы до этого». Нужно разобраться в том, что же действительно нового внесла нью-йоркская школа в развитие мирового киноискусства. Мне кажется, что понять смысл и содержание экспериментов нью-йоркских режиссеров можно только рассматривая их работу на фоне реальных условий американской действительности. На протяжении более чем шестидесяти лет складывалась система американского кинопроизводства как высоко организованной и централизованной промышленности. Само существо этой системы было направлено против создания произведений киноискусства. В основе создания фильма-товара находится кинозвезда, которую также используют как товар. И сценарий, и диалог, и приемы режиссуры и актерской игры стандартизованы, низведены до положения штампа. Все эти стороны голливудского производства фильмов давно изучены, описаны и вызвали глубокую реакцию отвращения не только у немногочисленных, подлинно творческих работников американского кино, но и у десятков миллионов кинозрителей.

Десять лет назад в Нью-Йорке и Сан-Франциско началось движение за создание экспериментальных фильмов, независимых от Голливуда и, по мнению их создателей, являющихся подлинными произведениями киноискусства. Режиссеры этих фильмов стремились по преимуществу к тому, чтобы их фильмы не были похожи на набившую оскомину голливудскую коммерческую продукцию. Десятки новых режиссеров, никогда до того не работавших в кино, вооружились камерами и стали снимать фильмы, большей частью подражая деятелям реакционного европейского киноавангарда. Экраны многочисленных киноклубов наводнили фильмы сюрреалистские, абстракционистские, беспредметные, рисованные, полудокументальные и документальные. В этой пестрой, лишенной единой творческой платформы группе кинематографистов были и кинографоманы, и откровенные спекулянты на сенсационной для американского зрителя новизне эксперимента, и подлинно талантливые и честные люди. Из этой многочисленной группы людей, воодушевленной идеей поисков нового киноязыка, стала формироваться нью-йоркская школа. Миру голливудских фильмов, насквозь лживому, выдуманному, искусственному, «эстетика» которого исключала какое бы то ни было изображение подлинной действительности на экране, нью-йоркские режиссеры противопоставили фильмы, созданные из документальных кинокадров. В этом заключалась и полемическая сторона их творческой программы и утверждение реалистических принципов их искусства.

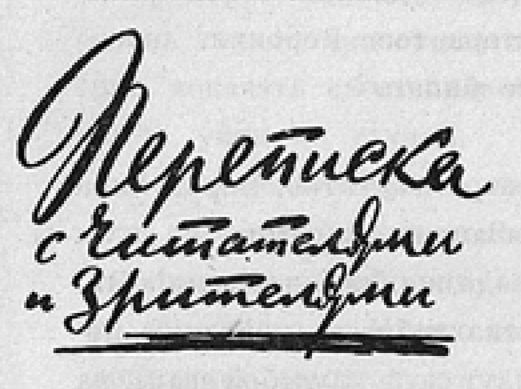
Лайонел Рогозин снимает фильмы «На Баэури», и «Вернись, Африка!» методами документальной съемки. Рики Ликок теми же приемами создает фильмы «Куба — да, янки — нет!», «Предвыборный митинг» и «Эдди». Существенной чертой этих фильмов является то, что их создатели не рассматривают их как документальные, но как произведения художественного кино. Документальный кадр они используют в монтаже и в озвучании так, как если бы он был снят для художественного фильма. В своей работе они исходят из традиций выдающегося советского кинорежиссера Дзиги Вертова. Теории «киноглаза» и съемки по методу «жизни врасплох», в свое время разработанные Вертовым и таящие в себе далеко не оцененные возможности художественного раскрытия действительности, находят за рубежом все большее число последователей.

Впрочем, Лайонела Рогозина можно упрекнуть и в некоторой непоследовательности. Нередко впечатляющий своей подлинной документальной природой кадр или эпизод оказывается ослабленным от соседства с откровенно инсценированными кадрами. Это относится главным образом к талантливому, взволнованному рассказу о судьбе негра в Южно-Африканском Союзе в фильме «Вернись, Африка!». Условия съемки бесправного положения и чудовищной эксплуатации негров были опасными. Рогозину приходилось маскировать работу своей съемочной группы, внушая полиции, подозрительно относящейся к каждому иностранцу с кинокамерой, что он снимает «музыкальный фильм» с участием местных негров. Отсюда обилие инсценированных павильонных сцен и несколько вставных музыкальных номеров, чуждых строгому, драматическому тону произведения. Другой из фильмов Рогозина —«На Бауэри»— очень напоминает ранние фильмы Вертова (с которыми в пору работы над фильмом Рогозин не был знаком). В поисках сюжетов для съемок методом «жизни врасплох» Д. Вертов и его оператор М. Кауфман начинали с наиболее «легкого» и экзотического материала. Они отправлялись в пивную, в ночлежный дом и снимали опустившихся людей, пьяниц и проституток нэповской Москвы. Понадобилось время, чтобы Вертов и Кауфман поняли, что эти сюжеты лежат на периферии жизни, хотя бы и «снятой врасплох». Просчет Вертова заключается не в порочности метода съемки «жизни врасплох», таящего великолепные возможности творческой интерпретации действительности, но в ограниченном и неверном отборе материала для съемки.

Лайонел Рогозин повторяет тот же путь. Его фильм «На Бауэри» — это документальный рассказ о бездомных, пьяницах и проститутках, населяющих одну из нью-йоркских улиц. Неамериканскому зрителю не всегда удается сразу понять главную полемическую мысль Рогозина, опровергающего официальную легенду о городе «самого высокого в мире уровня жизни» и показывающего, как живут люди всего в нескольких кварталах от центра Нью-Йорка.

Когда смотришь этот интересный документальный фильм, в создание которого вложен большой труд, изобретательность и мастерство, приходишь к убеждению, что в творческой, образной организации документальных кадров, в их осмыслении по-новому, в их драматическом столкновении таятся огромные, еще не изведанные возможности. Нью-йоркские режиссеры находятся в начале пути; их первые опыты образной организации документальных кадров направлены по преимуществу на создание психологического портрета. Героями их фильмов являются в большинстве случаев простые люди Америки. Они стремятся показать облик своей страны, далекий от лакировочных образов голливудских фильмов. Это мир людей, живущих в жестоком мире, одиноких, человечных и несчастных. В своем стремлении рассказать правду о своей стране языком кинодокументов они иногда переходят к интонациям отчаяния и безысходного пессимизма, как это случилось в талантливой картине нью-йоркской школы «Гневное око» режиссеров Меддоу, Майерса и Стрика.

Отвергая традиционные методы создания кинофильма, которые для них неприемлемы, потому что они присущи коммерческому кинематографу, режиссеры нью-йоркской школы ищут новых путей в импровизации диалогов и актерской игры на съемочной площадке (фильм «Тени» Джона Кассавитиса). Эти эксперименты не всегда удаются, но большей частью они пронизаны стремлением к наиболее точному и правдивому изображению действительности. Диалог, написанный сценаристом, неизбежно несет, по их мнению, черты литературной организации речи. В подлинной жизни никто так не разговаривает. А что, если попробовать начисто отказаться от литературной организации диалога, дав возможность актерам свободно разговаривать перед камерой? Безотносительно к тому, насколько эти опыты оказываются удачными, они свидетельствуют о том, что в среде американских кинематографистов началось движение за создание реалистического фильма, одинаково далекого как от сусально-коммерческой продукции Голливуда, так и от сюрреалистских киноэкскурсов в темные глубины человеческого подсознания. Режиссеры нью-йоркской школы находятся только в начале пути. Их фильмы неровны, иногда талантливы, почти всегда интересны. Не следует их объявлять высшими достижениями мирового киноискусства, не имеющими параллелей в прошлом, как это делает Бахман. Им нужно пожелать успеха в работе.



Не забывайте о детях зрителях

В эстетическом воспитании подрастающего поколения художественное, научно-популярное, документальное кино может служить значительным подспорьем. Учебные и научно-популярные фильмы помогут ответить на тысячи «как», «что» и «почему» наших юных зрителей.

В киножурналах для ребят следует рассказать о достижениях в области космонавтики, химии, физики, радиоэлектроники. А проблемы великого семилетия? А атеистические темы? Надо найти место и для рассказа о том, как строились египетские пирамиды, и о новой почтовой марке.

Журналам следует оперативно и творчески откликнуться на запросы аудитории.

Пожалуй, есть доля истины в известном афоризме, что человек десяти лет не глупее человека тридцати лет, но почти всегда любознательнее... Об этом не стоит забывать творческим работникам кино. Непонятно в этом свете обстоятельство: почему журнал «Хочу все знать» для самых любознательных выходит раз в три месяца, а кинопериодика для взрослых — несколько раз в месяц.

Разумеется, юношеские журналы в своих кратких очерках не могут раскрыть всего. Но пусть они хотя бы пунктиром обозначат ту тропинку, по которой пришлось пробираться пытливой человеческой мысли к вершинам открытий в науке и искусстве. Право же, это во сто крат усилит восприятие материала и горячий интерес к нему.

Журналы для детей и юношества смотрятся с интересом. То же самое можно сказать о журнале «Хочу все знать».

Художественное кино... Здесь человек не только отдыхает, но и учится, расширяет кругозор. И если идейное и эмоциональное воздействие фильма на взрослого велико, то оно тем более значительно на человека «до 16 лет».

Как же обстоит дело с кинообслуживанием, например, московских школьников?

В Москве на Арбате находится кинотеатр «Наука и знание». Перед началом сеанса в зале, оформленном по мотивам русских народных сказок, затеваются обычно веселые массовые игры. Те, кто постарше, слушают концерт воспитанников детской музыкальной школы, участвуют в лотереях, литературных и музыкальных викторинах. Открыты две интересные комнаты. В одной различные аттракционы, в другой — игротека, занимательные шарады.

У работников театра есть хороший помощник — совет содействия. В него входят учителя расположенных неподалеку школ. Члены совета дежурят во время сеансов, следят за порядком в зрительном зале, помогают в организации концертов и лекций.

Крепко связан со школами детский кинотеатр «Октябрь». Здесь совет содействия участвует в составлении месячного репертуара. По просьбе школ «Октябрь» показывает ребятам экранизированные произведения, предусмотренные программой по истории и литературе.

«Огонек» — «взрослый» кинотеатр. Но в дневное время сюда тоже приходят дети, и администрация старается встретить их как можно лучше.

Хорошо обслуживают детей в московских кинотеатрах «Встреча», «Перекоп», «Молот», «Авангард». Но не во всех кинотеатрах дело обстоит хорошо.

В Управлении кинофикации и кинопроката Министерства культуры СССР определяется, что можно смотреть детям, что нельзя. Можно — значит, «для всякой аудитории», нельзя — значит, «для всякой аудитории, кроме детей до 16 лет». Посмотрим, как выполняются эти рекомендации.

В Доме культуры имени М. Горького на просмотре «взрослого» фильма «Моя бедная, любимая мать» (как, впрочем, и на других, например «Бабетта

идет на войну») в зрительном зале сидели дети. Очевидно, директор тов. Симбуховский руководствуется одним соображением: была бы лишняя сотня рублей.

С таким деляческим подходом встретились учителя во многих местах. Группа учеников 35-й школы смотрела в кинотеатре «Отдых» фильм «Все начинается с дороги». На вечерний сеанс пришли ребята из 587-й школы. Охотникам до «взрослых» фильмов никто не препятствует в кинотеатрах «Кадр», «Экран», «Луч», «Знамя» и во многих других.

«Кадр» на Плющихе. Директор — тов. Амеличев. Четырнадцатилетняя Ира Усова приехала сюда с Кутузовской слободы. И не одна, а с семилетним братишкой. Смотрели «Во власти золота».

— Интересно, просто ужас!..

А разве поближе к их дому нет театра? Есть, конечно, да оказывается:

— Там спрашивают, сколько нам лет, а здесь (знает ли об этом тов. Амеличев?) не спрашивают...

«Спорт». Приходят дошкольники. Их вниманию предлагается «Путь в высшее общество»...

— А что они понимают? — удивляется исполняющий обязанности директора тов. Воронин.

— Зачем же продаете билеты?

— Просят!..

Администратор кинотеатра «Луч» тов. Бородулина сказала с укоризной: «Запрет запретом, но если настоятельно просят, надо же быть добрыми!» Эта «доброта» хорошо известна ребятам, живущим поблизости, потому они и идут сюда на любой сеанс, на любую картину. Отказа не встречают.

Наконец, еще одно. На киносеансах для детей (их следует организовать во всех кинотеатрах) следует рассказывать и о технике кино. Ведь детям интересно узнать не только краткое содержание картины (может быть, это как раз и не нужно), характеристику ее героев, но и услышать, как создавался фильм. Конечно, самим работникам кинотеатра этого не осилить.

Нужна помощь Управления кинопроката, Управления культуры Мосгорисполкома и Городского отдела народного образования.

Л. МАЛИНОВ

Право на творчество

На мой взгляд, настало время всерьез поговорить о художниках-гримерах. К творческой инициативе художников-гримеров почему-то прислушиваются не всегда, их способности используются в картинах не в полную силу. А ведь работа гримеров является одним из важных звеньев в создании полноценного художественного произведения. Пренебрегать ею — значит сознательно идти на снижение качества фильма.

Я остановлюсь на работе художников-гримеров Киевской студии имени А. П. Довженко.

Уж так повелось на Киевской студии, если в картине есть сложный грим, к художнику относятся с уважением. Но только до тех пор, пока идут съемки. В фильмах же, где грим менее сложен, художника считают чуть ли не техническим работником. И в первом и во втором случаях на просмотры рабочего материала, на обсуждение готового фильма его не приглашают. И часто упрекают за недостатки в работе тогда, когда уже невозможно их исправить.

Так получилось, например, с очень хорошим, чутким и опытным художником-гримером Ниной Тихоновой. В процессе работы над картиной в снятом материале был обнаружен брак. Пластический грим главного героя выделялся из общей цветной гаммы грима. Тихонова попросила поискать причину в процессах обработки пленки. Получила отказ. Тогда она предложила оператору провести пробу на восприятие пленкой цвета пластического и обыкновенного грима в одном кадре. Одна-две пробы дали бы ей возможность подобрать общий тон грима для исправления ошибки, если таковая была. Снова получила отказ. А на глаз менять утвержденный грим художница не могла и не стала этого делать.

Гримерный цех не поддержал художницу. А одной очень трудно при существующих порядках на студии доказать свою правоту. Тихонова вынуждена была уйти со студии.

Никто не посягает на творческий замысел режиссера и оператора в картине. Но и художник-гример имеет право на индивидуальное восприятие внешнего образа героя. У него свое ви́дение, и оно только дополняет замысел постановщика. К сожалению, не все режиссеры и операторы это ценят. Поэтому из фильма в фильм кочуют, словно родные братья, одинаково заросшие или одинаково прилизанные, с одинаковыми головами (париками) и прическами герои.

Очень трудно работать с некоторыми (я подчеркиваю — с некоторыми) актрисами. Они уверены в своей неотразимой красоте и очень переживают, если в фильме они получаются, как им кажется, хуже. Внешняя привлекательность, по их мнению, должна сохраниться на протяжении всего фильма. Такие актрисы, после того как их загримировал гример-художник, догримировываются сами: делают ярче подводку глаз, красят ресницы, брови, губы и т. п.

Из фильма в фильм кочуют одни и те же «эпизодические» актеры. Как трудно с ними гримерам! Как загримировать их, чтобы их лица не примелькались зрителям? А иногда бывает и так: актер, известный зрителям по множеству сыгранных им эпизодов, занят в фильме в двух ролях; и вот ассистент режиссера приводит его к гримеру и просит его загримировать дважды так, чтобы его не узнала публика. Но ведь кино — не театр. В театре можно с помощью маски или пастижерских изделий загримировать актера до неузнаваемости. В кино делать этого не следует. Но режиссерская группа настаивает, и приходится делать «тяжелый» грим — закрывать лицо актера волосяными наклейками и пластическими деталями. Образ создает не актер, а детали грима.

Конечно, на Киевской киностудии есть творческие работники из режиссерской и операторской группы, правильно оценивающие работу художников-гримеров. Они понимают, что гримерный цех — это творческая лаборатория. Художник-гример — главный лаборант этой лаборатории, первый помощник актера, режиссера, оператора. Пора сделать все, чтобы в этой лаборатории плодотворно работалось всем творческим работникам студии.

И. ШАТОХИН,
мастер-гример киностудии имени А. П. Довженко

ИСКУССТВО П. П. ПЕТРОВА-БЫТОВА

С полвека назад ходил по Волге бурлак, звали его Павлом Петровым. Был он совсем молодой, красивый, сильный и «беспокойный». Таким в начале двадцатых годов он пришел в искусство и прибавил к своей фамилии псевдоним — Бытов. Быт он понимал по-горьковски. В те годы слово «быт» в искусстве звучало как вызов.

В довоенные годы П. П. Петров-Бытов поставил несколько фильмов. Как говорил сам Павел Петрович, его путь в кино получился ухабистым, далеко не всегда удавалось воплотить заветное, выношенное, близкое. И тем не менее историю советского кино нельзя представить себе без имени Петрова-Бытова, без его фильмов «Водоворот», «Каин и Артем», «Пугачев».

В Ленинградском Доме кино состоялся вечер, посвященный памяти П. П. Петрова-Бытова. После очень долгого перерыва на экране вновь появился «Каин и Артем».

«Горький играл на моей душе все, что было ему угодно, я понимал малейший шорох его души», — писал Петров-Бытов. Это была правда. В 1929 году по одноименному рассказу писателя он ставит фильм «Каин и Артем». И сейчас картина поражает достоверностью изображения приволжского мещанского городка, его нравов, мрачного быта. Режиссеру удалось раскрыть на экране глубину горьковских образов, показать буйный неуемный характер грузчика Артема (артист Н. Симонов), его любовь к женщине (артистка Е. Егорова) и ненависть, сменяющуюся дружбой с евреем-сапожником по прозвищу Каин (артист Э. Галь). Кажется, что в фильме нет статистов. За каждым движением толпы режиссер видит лица людей — то самодовольные и лживые, то потерянные и озлобленные.

Лицо человека... П. П. Петров-Бытов всегда помнил, что оно живое выражение характера, настроения, психики и даже жизненного пути. И вот в возрасте шестидесяти пяти лет он берется за карандаш и за полтора года создает огромный цикл рисунков — целую галерею лиц. Его листы «Во имя...», «Источник счастья грядущих поколений», «В бездне электрона», «На таран», «Нож в спину», «Бездомная», «В блокаде» надолго остаются в памяти. Работы Петрова-Бытова были представлены в 1960 году на выставке рисунка и живописи артистов ленинградских театров во Дворце искусств имени Станиславского и высоко оценены художественной общественностью.

Много теплых слов о Петрове-Бытове было сказано на вечере в Доме кино. Прозвучали здесь и слова сожаления о том, что многие замыслы этого большого художника и сильного человека остались неосуществленными...

К сожалению, творчество П. П. Петрова-Бытова стало забываться. Наша молодежь просто с ним не знакома. Лучшие фильмы старейшего режиссера советского кино достойны совершить второе шествие по большому экрану.

А. ВЛАДИМИРОВА

«Пугачев»



«ВСТРЕЧНЫЙ»

Когда вспоминаешь 1932 год, он возникает в памяти давно прошедшей историей, вроде Бородинской битвы. Наполненность событиями удлиняет время календарных листков — год кажется десятилетием. Уже первый спутник, запущенный в 1957 году, то есть всего пять лет тому назад, кажется событием давним, особенно после группового полета в космос.

В 1932 году Ленинград был изумлен трудовым подвигом Металлического завода на Выборгской стороне — там была создана первая на заводе мощная турбина. Рабочий класс поднялся еще на одну ступень как строитель социализма, осуществляющий ленинскую формулу: «Коммунизм — это есть Советская власть плюс электрификация всей страны».

Театр юных зрителей, где мы играли тогда «Хижину дяди Тома», «Тома Сойера» и «Конька-Горбунка», двинулся со знаменем и оркестром поздравлять завод.

Был потрясен этой победой и «Великий немой», заговоривший к тому времени первыми двумя картинами («Одна», «Путевка в жизнь»). Родилась мысль о создании фильма, посвященного рабочему классу. Три человека, три режиссера приступили к делу. Название фильма родилось в счастливую минуту —«Встречный».

Рабочий класс в лице передовых своих представителей выдвинул, обсуждая государственный план, свой, встречный план, намного поднимавший нормы выработки. И деятели кино выдвинули свой встречный план — создать фильм о рабочем классе в кратчайшие сроки, скажем в полгода.

Глава из книги Д. Дэля «Убегающий заяц», готовящейся к печати в издательстве «Искусство» (Ленинград).

Три молодых режиссера «Ленфильма» — Л. Арнштам, Ф. Эрмлер и С. Юткевич — пригласили молодого драматурга Д. Дэля в качестве соавтора сценария, и работа закипела.

Она началась с того, что мы вчетвером являлись с утра на Металлический завод, чтобы всему удивляться и всем восхищаться.

Вот кадровый старый рабочий, он три дня не уходил домой от турбины. Жена приносила ему обед сюда, на завод. Вот девушка в красном платочке наравне с мужчинами, в вполне мужских брюках работала у расточного станка. Она нам казалась красавицей. Мы умилялись парню, который, работая днем, учился вечером,— ведь это был завод-втуз, то есть завод, где работали и обучали технике. Мы доумилялись до того, что однажды поняли, если так будет и дальше, в нашей картине не останется места ничему живому, грешному, ангелы будут порхать по цеху, а мы утонем в собственных аллилуйях. Пора было от умиления переходить к делу и смотреть на наших героев глазами равных: где подвиг — подвиг, а где просто честный труд, так и относиться к этому, как к положенному. Зачем удивляться, что честный человек честно работает? Это норма, а не поразительный случай.

Отрезвев от умиления, мы наконец пришли в себя и, сохраняя уважение к своим героям, сели за свой токарный станок, то есть мы начали писать сценарий. Делали мы это так.

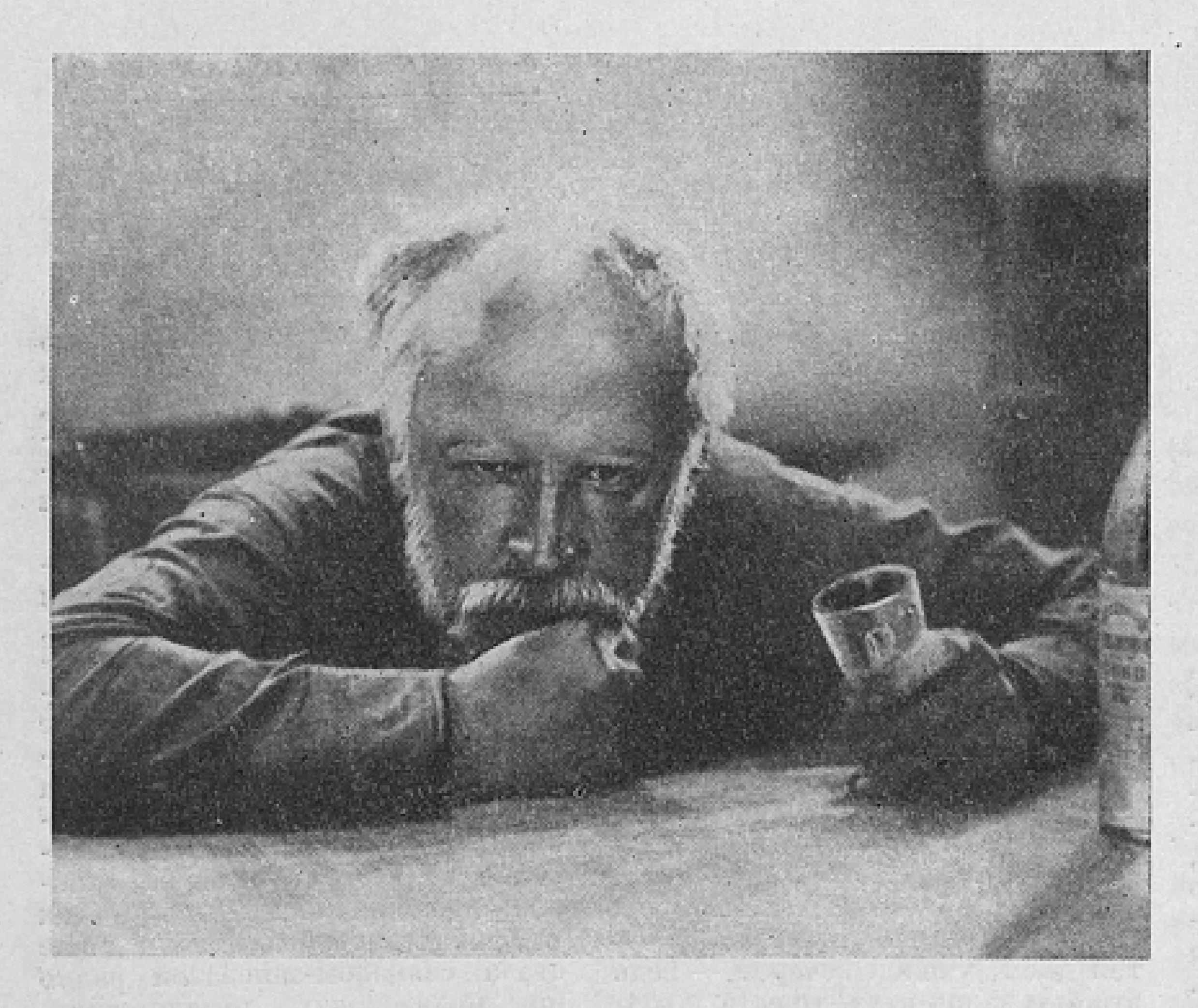
Режиссер Лев Арнштам и я сидели в моей комнате друг против друга за столом, фантазировали с пером в руках и записывали вместе сцену, одну за другой, иногда он писал одну, я — другую, но так или иначе, мы вдвоем записывали эпизод. Потом приходил Сергей Юткевич, и мы уже втроем редактировали большой кусок. Наконец являлся Фридрих Эрмлер, и тогда уже отрабатывался последний вариант, который мы и записывали с Арнштамом как окончательный.

Снимая куски то втроем, то вдвоем, то каждый свой кусок врозь, режиссеры, они же авторы, уже не меняли текста сцен. Поэтому съемки носили организованный характер и фильм снимался быстро.

Попутно были встречи с молодым композитором — приходил такой быстрый мальчик в очках, садился за рояль и играл. Арнштам — музыкант, Эрмлер душевно музыкант, Юткевич понимает во всех искусствах, я — скромнейше помалкивал. А юноша за роялем покорно слушался и приносил новую и новую мелодию, пока не получилась песенка, ставшая народной, она пелась на всех майских демонстрациях, а ныне стала сигналом-запевалой радио на молодежных празднествах. Я говорю о Дмитрии Шостаковиче и его песне «О встречном»: «Нас утро встречает прохладой...»

Вчетвером мы строили план, обсуждаем сцены, их порядок и характеры людей.

Гардин играл основную роль старого рабочего Бабченко. Артист работал методично, тщательно, каждый жест и каждый шаг был у него продуман и исполнен с выразительностью предельной. Если вы наблюдательный зритель, вы могли бы рассказать весь характер Гардина—Бабченко по его повадкам, по походке, по руке, которой он брал «законную» перед обедом, по глазам, по каждой произнесенной фразе, по самому молчанию старика. Казалось, что перед тобой не произведение искусства, а живой, из жизни взятый, ничего для тебя не играющий человек. Хороша была и основная пара молодых: молодой Б. Тенин и молодая Т. Гурецкая. Партийный секретарь большого завода влюблен! Гм, гм... Это было в ту пору смело. Секретарь влюблен?! А можно секретарю любить? Авторы разрешили этот вопрос положительно. Актеры играли нежные чувства с детской чистотой. Официальная критика ничего не могла поставить им в вину. Больше того, совсем уже нарушая все установленные для кинематографического партийного секретаря



«Встречный». В. Гардин — Бабченко

нормы поведения, человек приходит для душевной беседы к Бабченко и выпивает со стариком заветный его стаканчик, выпивает, не гнушаясь, выпивает, чтобы спасти душевный мир дорогого человека, выпивает, чтобы спасти заводу мастера, а мастеру завод. Тенин играет эти сто граммов нарушенной морали таким образом, что ни один ортодокс не может ни в чем упрекнуть партийного секретаря.

Вдохновенные кадры трагического прохода Бабченко со знаменем позора; пятак, который мастер ставит ребром на турбину, и тот продолжает стоять, когда внутри турбины вращается ротор с бешеной скоростью,— это незабываемые кадры картины.

Несмотря на сжатые сроки плана, все цехи работают отлично.

Для картины «Встречный» был выстроен в павильоне студии «Ленфильм» цех расточных станков Металлического завода. Для их испытания пригласили двух инженеров с этого завода, дали им по молотку в руки и сказали:

— Вот наши станки. Они, конечно, не сплошь из стали, но, пожалуйста, стукните молотком по детали, которая покажется вам настоящей.

Они много стукали. Сталь ни разу не отозвалась на их молоточек, потому что в станках не было ни одной стальной детали — все было сделано из папье-маше. Машины даже «работали».

Я не помню каких-либо размолвок, споров, серьезных несогласий между авторами при писании сценария и между ними же, режиссерами, при съемках. Объекты делились полюбовно, вернее, по-деловому, снимал эпизод тот, кто раньше освобождался от предыдущего, чтобы не образовывалось простойного времени. Но, конечно, были и заманчивые сцены, где можно было «покупаться», понаслаждаться поэтической натурой и лирическим любовным дуэтом на берегах Невы в белую ночь.

Как тут весь Пушкин вспоминался! Они гуляли всю ночь по Питеру, влюбленный партийный секретарь и его возлюбленная, которой и была пропета эта комсомольская серенада Шостаковича: «Вставай, кудрявая, навстречу дня». Эпизод «Белые ночи» снимал Фридрих Эрмлер, человек интересной и приключенческой биографии,— он был чекистом до кинематографа. В пору нашей встречи я еще мало знал его, но я воспринимал его... музыкально, то есть мне всегда казалось, что он, Эрмлер, в беседе слушает мелодию, проникая куда-то за завесу слов в музыку говорящего; то же, когда он сам говорил, чуть замедленно и будто слушая мелодию мысли, не слов. И снимая белую ночь, он будто слушал ее новые, ленинградские, а не петербургские напевы. Нева была той же, ночь была такой же волшебной, как при Петре и Пушкине, но мелодии ночи уже звучали иначе, по-новому. Эту новую симфонию и писал Фридрих, когда снимал долгий путь влюбленных по любимому, по бессмертному, по бесконечно дорогому городу*.

Дружная работа режиссеров, важность темы и сроков исполнения—все это подстегивало и администрацию «Ленфильма». Дело спорилось. Через полгода картина была готова. Идейный двигатель поистине является решающим. Он выигрывает войны, он выигрывает человека, и он выигрывает отдельные произведения искусства и литературы. Образы «Встречного», отражая жизнь, становятся на ряд лет ведущими, за которыми следуют миллионы, пока им не придут на смену стахановцы или теперь бригады коммунистического труда.

В заключение — маленький смешной эпизод. Надеюсь, я не оскорблю им чести артиста. Гардин—Бабченко должен был по ходу действия заплакать. А слез не было. Съемки отменялись. Теряли дорогое время, теряли деньги, теряли план. Как быть? Спросили у самого мастера: как быть? Гардин предложил — попробуем поллитра и цыганский романс, а? Попробовали. Поставили на стол водку, а сбоку за кадром посадили трио цыган с гитарами. Они пели цыганские напевы. Песня девушки хватала за душу. Операторы нацелились на актера, и... старик заплакал! Крупные слезы текли по его щекам и бороде. Гардин плакал, а все кругом веселились. Кадр был снят. Так неприступная высота была взята неразрешенным приемом. А как быть?

Д. ДЭЛЬ

* Я не говорю здесь о Юткевиче. С ним пройден многолетний путь трудов и мечтаний и о нем пишу отдельную главу в этой книге.— *Прим. автора.*

«ИВАН»

Как известно, фильм «Иван» был поставлен Александром Петровичем Довженко после нашумевшей «Земли» на Киевской киностудии. На Украине в ту пору шло много разговоров о строительстве Днепровской гидроэлектрической станции, которое тогда сокращенно называли Днепрострой. Осуществляя социалистическую индустриализацию, советский народ избрал для строительства гидростанции на Днепре те места, где когда-то существовала легендарная Запорожская Сечь. Было над чем поразмыслить художнику, в воображении которого рождались поэтические образы, навеянные контрастами Днепростроя, перекрытием древних порогов, лежавших на овеянном глубокой древностью пути «из варяг в греки». Можно назвать немало произведений, созданных мастерами разных искусств в самых различных жанрах и посвященных одному из первенцев индустриализации — Днепрострою.

Однако Довженко, ярко запечатлевший в фильме «Земля» исторический процесс коллективизации сельского хозяйства, теперь был охвачен другими мыслями. В его воображении зрел, например, замысел героической эпопеи, навеянной трагедией экспедиции Умберто Нобиле.

В ту пору весь цивилизованный мир говорил об итальянском дирижаблестроителе, осуществившем на дирижабле собственной конструкции смелую экспедицию к Северному полюсу. Нобиле и его спутники потерпели аварию. Многие отважные люди направились на спасение полярников, терпящих бедствие.

В спасении активно участвовала и Советская страна: наш ледокол «Красин» был направлен в район катастрофы. Советские писатели и журналисты посвятили экспедиции и ее истории, в которой далеко не все сразу прояснилось, ряд взволнованных страниц. Катастрофа дирижабля «Италия» и драматические приключения членов экспедиции в полярных льдах на все лады комментировались в печати.

Взволновала эта трагедия и Довженко. Его воображение родило интересный замысел фильма, в основе которого лежало стремление раскрыть интернационализм и гуманизм советских людей. Нам еще не довелось найти в архивах записей этого замысла, но о нем рассказывают его друзья и собеседники тех лет.

Различные темы, идеи, сюжеты, соперничая друг с другом, занимают в тот период воображение художника. Но чаще всего он возвращался мыслями к своему «старому» герою — молодому человеку из украинского села, который прошел через все его творчество, как самый интересный, философски осмысленный образ нашего современника, живущего в эпоху величайших революционных свершений. Корнями своими этот образ уходит в глубь многовековой истории украинского народа. Он был и в «Звенигоре», и в «Арсенале», и в «Земле». Подобно Кола Брюньону в творчестве Ромена Роллана этот образ прочно вошел в мир чувств Довженко.

Сама жизнь подсказала продолжение истории героя «Земли». Василь, впервые вспахавший трактором землю только что организованного в родном селе колхоза, пал от кулацкой пули. Этот образ продолжал жить в воображении художника.

После выхода фильма он писал, что теперь его интересует судьба молодого парня — Ивана на Днепрострое. «Иван является составной частью большого производственного коллектива, большой биографии. Вот почему судьба его как личности в какой-то мере и в очень большой мере определена этим ходом развития истории и социалистического наступления. Поэтому, ставя его маленьким на большом фоне, я не делаю его героем, ведущим картину, а я делаю героем, которого ведут, потому что ни на что другое он претендовать не может. Отсюда и своеобразие драматического построения. Отсюда целый ряд приемов, целый ряд новых окружающих его лиц, которые в картине выведены» (газета «Кино» от 24 ноября 1932 года).

Эти мысли Довженко о «негероическом» герое стали предметом большой дискуссии. Впоследствии, на подступах к созданию «Поэмы о море» художник пересмотрел свою позицию. Выступая перед молодежью на семинаре в Болшево, он обращал внимание на то, какие изменения происходят в подходе к образу современника в связи с разоблачением партией искривлений в общественной жизни, порожденных культом личности. Это было спустя двадцать два года после «Ивана». Довженко сетовал на то, что, отказавшись от навязанных ему в годы культа личности образов «героев на котурнах», наше киноискусство изображает своего героя как... маленького человека. Это, по мнению Довженко, было неправильным, и он очень убедительно аргументировал свою мысль.

Замысел «Ивана», подсказанный эпопеей Днепростроя, был особенно созвучен времени, эпохе первых пятилеток, когда художественное отображение грандиозных процессов индустриализации стало главной задачей нашего искусства.

И вот перед нами документ: уникальная тоненькая книжечка на пожелтевшей бумаге. В ней

всего лишь 21 страница, напечатанная на пишущей машинке. Это, может быть, последний сохранившийся экземпляр сценария «Иван», любезно предоставленный Киевскому киномузею художником фильма Ю. Хомазой.

Запись в сценарии исключительно лапидарна. Мы не находим здесь тех подробных ремарок-описаний, которые впоследствии так полюбит Довженко и которые встречаются в его сценариях. Но ведь и восхитившая всех литературная запись «Земли» была осуществлена автором по готовому фильму.

Сценарий «Иван» написан тем динамичным, торопливым стилем, который господствовал в кино и против которого впоследствии выступил сам Довженко.

Вот, например, отрывок, в котором показана первая ночь Ивана на Днепрострое,— всего лишь две «щупленькие» странички.

В фильме эта сцена состоит из двух неравнозначных кусков: диалога и ночных видов Днепростроя. Диалог острый, во многом измененный по сравнению со сценарием.

Отец Ивана нервно говорит: «Чего заржали, разорители. Расковыряли село, и теперь я здесь буду догнивать».

Ему отвечают: «Ничего, отец, мы вас после смерти электричеством сожжем. Ха-ха-ха...»

Он взрывается: «А чтоб вашего черт батька сжег». И снова смех.

Но постепенно освоились, успокоились.

Темнеет в комнате. На Днепрострое начинается ночь... Огромный, необъятный ночной пейзаж Днепростроя сливается удивительнейшим образом в единое целое с музыкальным сопровождением этого зрелища.

Композитор Юлий Мейтус глубоко прочувствовал и понял краткую запись и долгие беседы с Довженко по этому поводу: «Сумма звуков создает своеобразную строительную мелодию, характерную для вечера. Иногда в эту мелодию врываются металлические скрипы. Или высокие гудки маленьких паровозов».

«Иван — у окна. За окном огни, звуки». Так кратко записано в сценарии. В фильме это — подлинная симфония социалистической индустриализации страны.

Фильм снимали знаменитый впоследствии Данило Демуцкий, старый друг и сподвижник Довженко, и молодой кинооператор, который тоже сроднился с ним,— Юрий Екельчик. Старожилы Киевской киностудии и поныне вспоминают, с какой требовательностью относился Довженко к поразительным кадрам, которые не раз и не два снимались операторами для вводной части фильма.

Потом митинг. Разговор: «... а вот дадим мы сто людей, да и другие села...»

Люди идут на села, зовут на Днепрострой, а оратор, человек, только что агитировавший, говорит задумчиво: «Трудно, сто чертей, крестьянскую пуповину обрезать». Идут, идут люди с раздумьем, с песней... Идет отец Ивана, идет Иван.

После всех колебаний, размышлений молодой деревенский парень Иван — на Днепрострое. Вот он один у окна. Перед ним — новый мир. С непередаваемой словами силой мысли и ощущений крестьянского парня, впервые видящего гигантскую картину строительства, воссоздан Довженко и его сподвижниками — операторами, композитором, актером — этот небольшой эпизод.

И вот первый общественный просмотр фильма в Москве, вскоре после того как А. Довженко и Ю. Солнцева привезли только что законченную картину. Переполненный зал кинотеатра «Ударник», где собрались представители крупнейших московских заводов и фабрик, киноработники, писатели, деятели смежных искусств, журналисты. Первая овация возникла, когда по экрану заскользили мирные воды Днепра. Стреоскопичность этих пейзажей сразу же поразила кинозрителей. Но еще большей силы овация вспыхнула, когда герой фильма подошел к раскрытому окну и окинул взором картину ночного Днепростроя.

Это было рискованным, новаторским замыслом — после художественного совершенного начала, построенного на великолепных пейзажах, сразу же давать картину стройки.

Один из участников Международного кинофестиваля в Венеции в 1934 году вспоминает, что только при показе фрагментов «Ивана» на фестивале он понял могущество эстетически нового на экране. «В том месте, когда проплывают великолепные панорамы Днепростроя, аплодисменты заглушали шум и звук с экрана... Как смело звучало это, как свободно выражал Довженко свои мысли» *.

Крупнейшая итальянская газета того времени писала: «Героем вечера несомненно был Довженко. Не так легко охарактеризовать в двух спешных словах большое творчество этого мастера... Нам стало ясно, что мы еще не знали до сих пор, что такое гений кинематографии, могущий выдержать сравнение с гениальными музыкантами и представителями других смежных искусств. Но Довженко доказывает нам, каким великим может быть экран, когда он освящен мыслью гениального художника».

Если вышедший одновременно с «Иваном» фильм «Встречный» в постановке Ф. Эрмлера и С. Юткевича представлял собой сюжетно законченное кинопроизведение, построенное по существовавшим дотоле законам драматургии,— то фильм Довженко был

---

* Б. Шумяцкий, Советский фильм на международной кинович выставке, М., 1934.

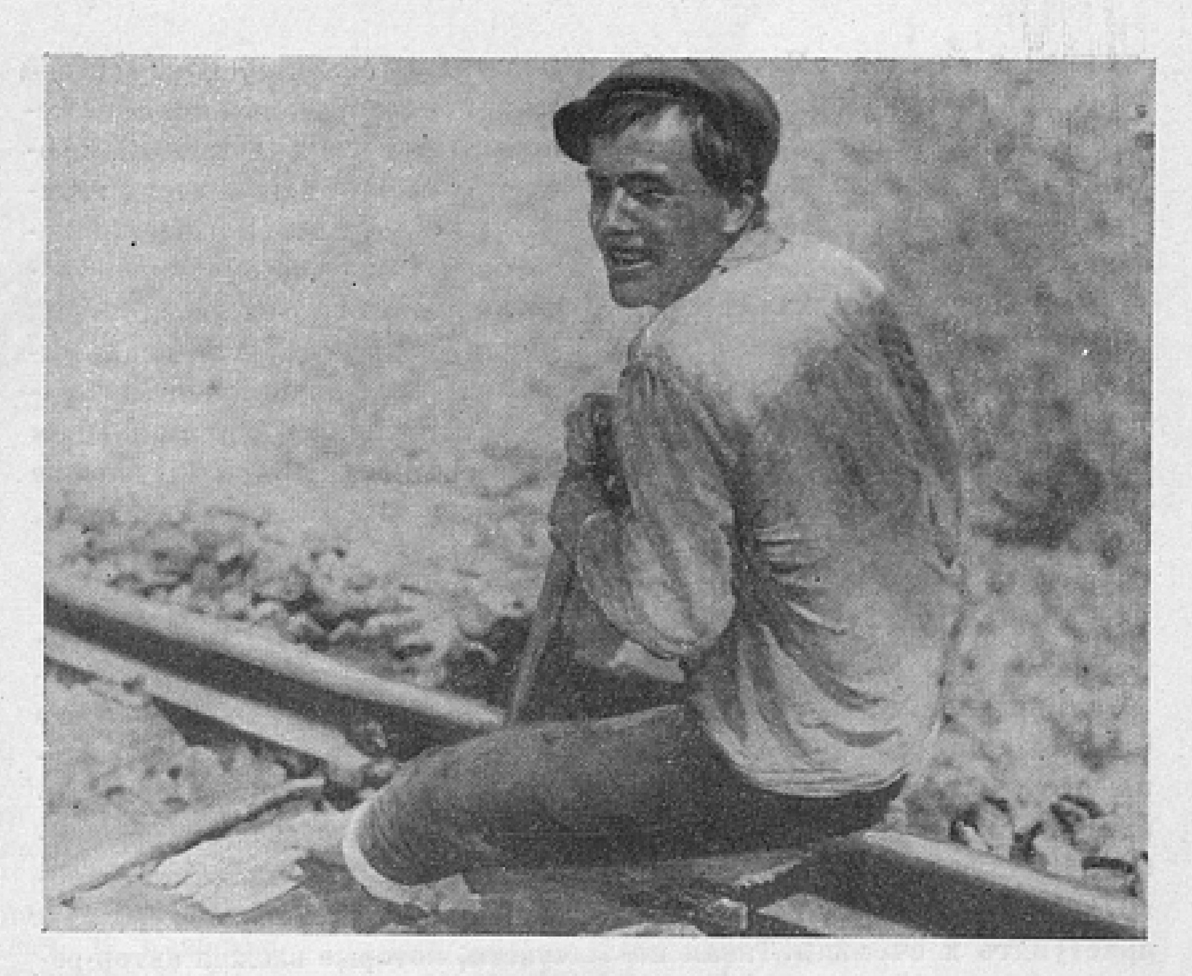
необычен, фрагментарен, как бы сложен из громадных глыб, скрепленных лишь обобщающей поэтической мыслью художника. Это вызвало острую полемику, которая, к сожалению, меньше всего напоминала творческую дискуссию. Критик Ф. Таран обрушил на Довженко и его новый фильм каскад политических обвинений: «Иван» был объявлен чуть ли не пасквилем на индустриализацию.

В широкой полемике об «Иване» приняли участие режиссеры В. Пудовкин, С. Юткевич, научные работники, писатели, критики. Если Ф. Таран «таранил» «Ивана» с откровенно вульгаризаторских рапповских позиций, которые уже отживали свой век (чтобы, впрочем, возродиться в новом, более зловещем духе в связи с культом личности Сталина и насаждением в искусстве его субъективных вкусов), — то некоторые другие критики отнеслись к новому фильму настороженно, а кое-кто откровенно отрицательно.

Те, кто критиковал фильм «Иван» за его сюжетное построение, не хотели считаться с оригинальным авторским замыслом. Они сопоставляли этот фильм со «Встречным», в котором звуковое кино талантливо, по-новаторски использовало извечный опыт театра и театральной драматургии. Создатели «Встречного» шли к зрителю путем, который был подготовлен другим искусством, но при этом обогатили свой фильм умелым использованием раскрывшихся возможностей звукового кино. Но именно этим «Встречный» отличался от «Ивана», автор которого по-иному осмысливал свою художническую задачу.

Выступая в дискуссии, Довженко раскрывал свой замысел, говоря: «Может быть, лучшие мастера (западного кино.— *И. Р.*) почувствовали, что это «проклятое» искусство является значительно более интересным, могучим и важным, что в этом искусстве можно мыслить, пропагандировать не шаблонами и трафаретами, а гораздо глубже, мощнее и умнее». Довженко в своем самобытном художническом подходе к действительности исходил из наиболее широкого понимания миссии и возможностей киноискусства, которые раскрывались им помимо связи с опытом театрального искусства. У него было уже тогда предчувствие неизмеримо больших масштабов, к которым идет кинематограф. «Возможно,— говорил он,— что мы сейчас еще переживаем предысторию кинематографии, потому что большая история кинематографии начнется тогда, когда кинематография выйдет из рамок обычного представления об искусстве и вырастет в огромную и необычайно объемную познавательную категорию».

Эти мысли Довженко нашли свое воплощение в фильме «Иван», который создан именно в таком конструктивно-необычном плане. Но надо сказать и о том, что необычный замысел не нашел законченного воплощения.



«И в а н». П. Масоха — Иван

●

В истории литературы исследователи неоднократно сталкивались с таким явлением, как не завершенное автором произведение. Незаконченные литературные произведения существуют не только в архивах и музеях, они нередко включаются в собрания сочинений писателя, являются предметом исследований. В меньшей мере это явление наблюдается в живописи. Что касается кинематографии, то здесь, в силу особенностей киноискусства, говорить о незавершенности фильма, выпущенного на экраны, почти не приходится. А между тем ведь и у художника кино возможны замыслы, которые будут раскрываться не сразу, а постепенно, углубляясь из фильма в фильм.

Мы считаем «Ивана» как бы первым наброском к будущей гигантской работе, завер-

шенной в фильме «Поэма о море». Это был закономерный шаг, в силу многих обстоятельств не совсем прямой, но неизбежный.

Еще раз подчеркиваем: величайшая проблема — народ и индустриализация — нашла свое художественное воплощение в фильме Довженко в ту пору, когда Днепрогэс еще был Днепростроем, когда советский народ еще только прокладывал исторические пути строительства социалистического общества. Следует отметить и то, что работа над сценарием «Ивана» еще была в разгаре, а «Украинфильм» в погоне за быстрейшим окончанием картины не хотел считаться с тем, что автору еще нужно время для работы над литературным сценарием. И Довженко вынужден был приступить к съемкам. Такая поспешность сказалась на ряде эпизодов. Например, лишена достаточной драматургической подготовки сцена вступления Ивана в партию; мы не видим всего процесса развития образа (речь идет о прорисовке мотивов действий героев).

«Зрителю, неизменно симпатизирующему своему герою фильма, приходится здесь самому подыскивать эти мотивы, то есть в значительной мере доделывать и дополнять работу режиссера. Совершенно понятно, что сам фильм от этого не лишается своих недостатков и остается художественно недосказанным и неполновесным» — так писала об «Иване» газета «Комсомольская правда» 12 ноября 1932 года в довольно спорной и излишне резкой статье. Уязвим фильм и по линии установления разносторонних связей между действующими лицами. Режиссер допустил досадный просчет в выборе исполнителя главной роли. Артист П. Масоха неглубоко понял роль лучезарно-чистого, наивного сельского парня Ивана, которого бурная жизнь вырвала из села и привела на Днепрострой. По своим внешним данным П. Масоха как будто бы вполне подходил для этой роли: высокий, стройный, с очаровательной улыбкой, задумчивым взглядом, он казался Довженко именно тем, кто воплотит в себе черты будущего героя. Но на экране на его лице появилось недоброе выражение. Он не привлек к себе симпатий зрителей; судьба его воспринимается умозрительно, а не эмоционально. Те тонкие переливы чувств, которые вложил автор-режиссер в образ крестьянского парня Ивана, впервые пришедшего на огромную стройку, не отразились в игре Масохи. И это также сказалось на фильме «Иван».

Но мы рассматриваем этот фильм в связи со всем предыдущим и последующим творчеством Довженко, а также с той конкретной исторической обстановкой, в которой создавал, боролся, размышлял художник. Он глубоко и всесторонне изучал действительность, пытливо вникал в черты нового и старого, причудливо переплетенные и порождавшие огромный материал для раздумий и творчества. Главным было отношение человека к труду — именно на этом сосредоточилось внимание художника. На теоретической дискуссии в НИКФИ, проходившей четверть века тому назад, докладчик Б. Крусман подняла вопрос и ответила на него: «Не ставит ли Довженко задачи познания и освоения действительности особым художественным кинематографическим способом? На этот вопрос можно ответить с полной уверенностью, что Довженко не только ставит эту задачу сознательно для себя, но и борется за осознание ее всеми нашими кинематографистами. Только в этом видит Довженко путь дальнейшего роста нашей кинематографии... только по мере проникновения в глубь явлений и процессов действительности сможет киномастер создать большое искусство, которое сохранит свое значение во времени. Довженко почти в каждом своем выступлении подчеркивает необходимость именно такого глубокого подхода к задачам киноискусства» («Советское кино», 1933, № 5—6, стр. 4).

Вот на какие выводы наталкивал фильм «Иван» вдумчивого исследователя. И действительно, чем глубже вникаешь не только в замысел «Ивана», но и в самый фильм, тем отчетливее, ощутимее выступает перед тобой мысль великой значимости созидательного труда человека — пионера строительства нового общества, новой жизни.

Итак, фильм в целом не поднимается до свойственного Довженко творческого уровня, но мастер не сошел со своего принципиального пути в киноискусстве. У фильма сложная судьба, особое место в биографии Довженко. И мы принимаем его как важный этап на творческом пути большого художника.

И. РАЧУК

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Павлуха», 7 ч.

Сценарий Р. Погодина; постановка С. Туманова, Г. Щукина; оператор М. Дятлов; художник Б. Чеботарев; композитор М. Зив; текст песни Л. Шварца; звукооператор В. Костельцев; режиссер В. Назаров. Комбинированные съемки: оператор И. Фелицын; художник В. Голиков.

В ролях: Павлуха — Коля Козлов, Зина — Р. Куркина, Роман — Н. Лебедев, Леля — Н. Румянцева, дядя Яша — В. Соловьев, Леха — В. Гусев, Наталья — Н. Мордюкова, Таня — Лена Руденко, Витя — Вова Семенов, Костька — Витя Солодовников, Васька — Вова Солодовников, Казарин — В. Хохряков, Чуркин — И. Рыжов, Фертов — Б. Новиков.

В эпизодах: Наташа Аверченкова, А. Данилова, Л. Калюжная, Ю. Локтионов, Б. Пурбуев, В. Федоров, Н. Хрящиков, А. Ширшов, С. Юртайкин.

●

«Семь нянек», 8 ч., цветной.

Сценарий Ю. Дунского, В. Фрида; постановщик Р. Быков; оператор П. Сатуновский; режиссер Ф. Солуянов; художник Д. Виницкий; композитор К. Хачатурян; звукооператор Ю. Рабинович. Комбинированные съемки: операторы: В. Рылач, В. Севостьянов; художник М. Семенов.

В ролях: Афанасий — Сеня Морозов, Виктор — В. Ивашов, Паша — В. Буров, Лена — Т. Надеждина, Майя — М. Дроздовская, Ира — Н. Батырева, Мила — В. Григорьева, Люда — Т. Карева, начальник колонии — В. Хохряков, Волошин — В. Зубков, Гордеев — А. Бахарь, Алла — В. Майорова.

В эпизодах: Е. Алексеева, Б. Владимиров, А. Грибов, З. Гердт, Э. Геллер, Р. Зеленая, М. Кравчуновская, Е. Максимова, В. Орлова, А. Полевой, В. Раутбарт, К. Фролова, А. Цинман.

●

«Мой младший брат», 10 ч.

Сценарий В. Аксенова, М. Анчарова, А. Зархи; постановка А. Зархи; оператор А. Петрицкий; художник Л. Мильчин; режиссер В. Семаков; композитор М. Тариевердиев; звукооператор В. Лещев. Комбинированные съемки: оператор А. Ренков; художник З. Моряков.

В ролях: Л. Марченко, А. Збруев, О. Даль, А. Миронов, О. Ефремов, И. Савкин, А. Круусемент, Я. Саул, С. Курилов, В. Томингас.

В эпизодах: М. Названов, В. Кулик, О. Голубицкий, М. Силланди, Л. Яратс, К. Лепанова, П. Тедре, В. Пицек, Я. Янакиев, С. Раус, Е. Харитонов.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Люди и звери» (кинороман в двух частях по либретто Т. Макаровой), 1-я часть — 10 ч., 2-я часть — 11 ч.

Сценарий и постановка С. Герасимова; главный оператор В. Рапопорт; режиссеры: Л. Келерт, К. Тавризян, А. Голышев; художники-постановщики: Б. Дуленков, П. Леманн; музыка А. Хачатуряна; звукооператоры: В. Хлобынин, В. Бласс; оператор Л. Рагозин.

В ролях: Павлов Алексей Иванович — Н. Еременко, Анна Андреевна — Т Макарова, Таня — Ж. Болотова, Павлов Петр Иванович — В. Доронин, Валентина Сергеевна — Н Медведева, Юрий Павлов — С. Никоненко, Варвара Андреевна — О. Иванова, Степанида Гавриловна — А. Гарина-Филиппова, Клячко — М. Глузский, Саватеев — В. Захарченко, Мария Николаевна — Т. Гаврилова, Львов-Щербацкий — С. Герасимов, фрау Вильде — М. Рувель, Зигфрид — В. Июнге, Отто — Р. Русее, Цезарь — В. Тульке.

В эпизодах: С. Бородкин, В. Мухин, В. Малышев, И. Кузнецов, К. Барташевич, М. Булгакова, М. Соболевская, В. Филиппов, С. Михин, Т. Склянский, Г. Шаповалов, А. Гофман, Е. Грон, Л. Келерт, И. Мальре, Г. Клеринг.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Дикая собака Динго» (по повести Р. Фраермана), 10 ч.

Автор сценария А. Гребнев; режиссер-постановщик Ю. Карасик; главный оператор В. Фастович; главный художник В. Волин; художник А. Векслер; режиссер И. Менакер; композитор И. Шварц; звукооператор Б. Хуторянский; операторы: А. Сысоев, В. Пономарев. Комбинированные съемки: оператор А. Зазулин; художник М. Кроткин.

В ролях: Таня — Г. Польских, Коля — В. Особик, Филька — Т. Умурзаков, Женя — А. Родионова; И. Кондратьева, Н. Тимофеев, И. Радченко, Т. Логинова.

В эпизодах: А. Павлычева, В. Кожевников, В. Тимофеев, В. Курков, Наташа Макарова, Лим Су.

●

«Серый волк» (по мотивам романа Е. Пермяка), 9 ч.

Автор сценария С. Кара; постановка Т. Родио-

новой; главный оператор О. Куховаренко; художник И. Вускович; режиссер М. Шейнин; музыка Н. Агафоникова; звукооператор Б. Антонов; оператор Э. Яковлев. Комбинированные съемки: оператор И. Гольдберг; художник А. Сидоров.

В ролях: Петр Бахрушин — К. Синицин, Трофим Бахрушин — Б. Горшенин, Федор Стекольников — Г. Куликов, Дарья Степановна — Н. Никитина, Джон Тейнер — Н. Гринько.

В эпизодах: Л. Архипова, К. Златковская, С. Карнович-Валуа, М. Ладыгин, Е. Лебедев, В. Максимов, Игорь Мальцев, И. Мурзаева, С. Плотников, Н. Рождественский, В. Романова, Т. Тарасова, И. Ужова.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Никогда», 9 ч.

Автор сценария Г. Поженян; постановка В. Дьяченко, П. Тодоровского; главный оператор П. Тодоровский; оператор Е. Козинский; художники: В. Левенталь, А. Овсянкин; композитор О. Каравайчук; звукооператор В. Курганский; режиссер В. Кошурин.

В ролях: Александр Иванович — Е. Евстигнеев, Ирина — Н. Мышкова, Федор Шинько — П. Горин, Мельницкий — С. Хитров, Долина — Е. Лавровский, Горпищенко — Е. Григорьев, Щербак — Л. Пархоменко, Инна — М. Львова, Маша — В. Владимирова, Ниточкин — В. Носик, Оля — Т. Богданова, Галя — С. Живанкова, Саша — О. Овечкин, Катя — Н. Глебова, секретарь директора — Л. Васильева.

В эпизодах: Л. Задиепровский, Л. Лобов, В. Кошурин, С. Новаковская, В. Облакевич, И. Сигнаевский, С. Цивилько.

ЯЛТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Капитаны голубой лагуны», 7 ч., цветной.

Автор сценария В. Черносвитов при участии А. Толбузина; режиссеры-постановщики: А. Курочкин, А. Толбузин; режиссер Д. Кадацкий; операторы: Ю. Малиновский, А. Рыбин; художник-постановщик П. Слабинский; музыка Н. Будашкина, Е. Крылатова; текст песен М. Соболь; звукооператор Н. Шарый. Комбинированные съемки Б. Юрченко.

В ролях: Лешка — Боря Кокин, Мишка — Саша Сатрапинский, Санька — Саша Баранов, Вовка — Саша Бреславский, Лукьянов — А. Толбузин, Санаев — Ю. Саранцев, Золотов — Л. Фричинский, Прасковья Андреевна — Г. Ноженко, Серебряный — Г. Михайлов, майор милиции — Д. Масанов, таможенник — К. Тыртов, Ольга Ивановна — Т. Яренко, боцман — А. Лебедев.

В эпизодах: Юра Москвин, Валера Щетинин, Б. Сичкин, Г. Юдин, В. Колпаков, И. Ларин, Ю. Киреев, Л. Татьянчук, Л. Карауш, Л. Королева.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ» имени Дж. ДЖАБАРЛЫ

«Телефонистка» (по одноименной повести Г. Сеидбейли), 8 ч.

Авторы сценария: Г. Сеидбейли, И. Анненский; режиссер-постановщик Г. Сеидбейли; главный оператор и сопостановщик Ю. Фогельман: художник-постановщик Э. Рзакулиев; режиссер З. Кязимова; композитор Т. Кулиев; текст песен З. Джабарзаде, В. Кафарова; звукооператор С. Искендеров. Комбинированные съемки С. Ключевского.

В ролях: Мехрибан — Р. Недашковская, Закир — Н. Шашык-оглы, Зарангис — Э. Бруновская, отец Мехрибан — Г. Аббасов, Мехрибан в детстве — Мариам Сеидбейли, Галина — В. Хмара, Джамилия — А. Ягизарова, Амина — Р. Айдинова, Симузар — А. Алиева, Фируза — К. Мамедова.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Кольца славы», 8 ч.

Сценарий Я. Кочаряна, А. Филимонова, Г. Шагиняна; постановка Ю. Ерзинкяна; оператор А. Джалалян; режиссер А. Айрапетян; художники: Р. Бабаян, П. Бейтнер; композитор К. Орбелян; звукооператор Э. Ванунц.

В ролях: Армен — А. Азарян, Ануш — И. Агамян, Гурген — Х. Абрамян, Варпет Оган — Ц. Америкян, Васильев — Е. Самойлов, Седа — М. Ломидзе, Гайк — Ж. Дувалян.

В эпизодах: В. Акуратерс, Э. Геллер, С. Голованов, К. Михайлов, В. Сафонов, В. Соколов, А. Цинман, В. Шахсуварян.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Две иллюстрации», 1 ч., цветной.

Сценаристы: Х. Парс, Э. Туганов; режиссер Э. Туганов; художник Х. Клаар; оператор Х. Парс; кукловоды: Е. Леволл, К. Курепылд, П. Кюннапуу; звукооператор Х. Ляянеметс.

«Девочка-ревушка» — на стихи А. Барто.

Исполняют: И. Валчемяэ и З. Мадисова.

«Едет поезд».

Текст Э. Нийт, музыка Г. Эрнесакса.

Исполняют дети пионерского лагеря «Котка» и 28-й школы под руководством педагога Л. Пярна.

●

«Парни одной деревни», 9 ч.

Авторы сценария: Э. Беэкман и В. Беэкман; режиссер-постановщик Ю. Мююр; операторы: Ю. Гаршнек, Х. Рехе; режиссер Г. Кромонов; художник Л. Верник; композитор Э. Тамберг; звукооператор Р. Шёнберг.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа А. Шаргородский.

Роли исполняют: и дублируют: Юхан Х. Пээп (дублирует Г. Гай), Нийглас — К. Карм (Е. Григорьев), Кустас — Э. Коппель (А. Суснин), Эрвин — О. Лийганд (А. Трусов), Юри — П. Шмаков (Ю. Дедович), Маали — Х. Эльвисте (Т. Тимофеева), Юула — А. Сээп (Л. Гурова), Айно — М. Силланди (Г. Теплинская), Кандель — А. Сиккель (Н. Крюков), Райму — К. Кийск (Е. Барков), Эско — Ю. Хумпи (Н. Гаврилов), Юрьё — П. Ринне (С. Фесюнов).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Только не сейчас», 4 ч., цветной.

Автор сценария В. Сутеев; постановка Е. Райковского, Б. Степанцева; художники-постановщики: А. Савченко, В. Никитин; художник А. Беляков; оператор М. Друян; оператор комбинированных съемок И. Фелицин; оператор павильонных съемок В. Окулич; композитор М. Меерович; текст песни Е. Аграновича; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: В. Долгих, Б. Чани, М. Восконьянц, А. Коровина, И. Доукша, М. Бузинова, Е. Хлудова, А. Петров, Г. Сокольский, И. Подгорский, Н. Чернова, Г. и В. Караваевы; художники-декораторы: О. Геммерлинг, И. Светлица, П. Коробаев, Д. Анпилов.

В ролях: Петя — Володя Позднеев, мама — Т. Трушина, учитель — Ю. Минин.

Роли озвучивали: Г. Вицин, И. Карташова, В. Лепко, Л. Шпигель, Л. Еремеев.

●

«Две сказки», 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Сутеев; режиссер Л. Амаль-

рик; художники-постановщики: Н. Привалова, Т. Сазонова; оператор М. Друян; композитор Я. Френкель; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: Р. Миренкова, Л. Резцова, Т. Таранович, А. Давыдов, В. Арбеков, Б. Бутаков; художники: И. Давыдов, В. Долгих, О. Столбова, Ю. Бабичук, Ю. Норштейн, М. Зубкова; художники-декораторы: О. Геммерлинг, И. Троянова, В. Валерианова.

Роли озвучивали: Г. Вицин, А. Грибов, Е. Понсова, Ю. Хржановский.

●

«Кто сказал «мяу»?», 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Сутеев; режиссер В. Дегтярев; художник-постановщик В. Данилевич; операторы: М. Каменецкий, Т. Бунимович; композитор С. Кац; звукооператор Г. Мартынюк; мультипликаторы-кукловоды: П. Петров, С. Шилобреев, В. Пузанов, Л. Жданов; куклы и декорации выполнили: П. Гусев, Ф. Олейников, Г. Лютинский, В. Калашникова под руководством Р. Гурова.

Роли озвучивали: Р. Зеленая, А. Баранов, Т. Сапожникова.

●

«Обида» (по сказке В. Осеевой), 1 ч., цветной.

Сценарий С. Бялковской, А. Сазонова; режиссер Р. Качанов; автор песни Я. Аким; художник Н. Серебряков; оператор И. Голомб; композитор А. Бабаев; звукооператор Г. Мартынюк; кукловоды: В. Шилобреев, Ю. Клепацкий.

«Случай с художником», 1 ч., цветной.

Сценарий Ю. Елисеева; художник-постановщик Г. Козлов; режиссер Г. Козлов; художники: Г. Аркадьев, В. Валерианова, В. Капнинский; оператор Е. Ризо; композитор М. Меерович; звукооператор Г. Мартынюк; художники-одушевители: В. Арбеков, В. Крумин, Е. Комова, В. Долгих, И. Давыдов, Б. Бутаков, Ф. Епифанова, И. Подгорский, В. Арсентьев, А. Абаренов, И. Куроян, А. Солин.

«Фитиль» (всесоюзный сатирический киножурнал) № 3, 1 ч., цветной.

«Уши» («Мосфильм»).

Автор сценария Л. Лиходеев; стихи С. Михалкова; режиссер А. Тутышкин; оператор Г. Айзенберг; художник А. Клименко; звукооператор Л. Беневольская.

Актер И. Любезнов.

«Народные рубли» (ЦСДФ).

Автор-оператор Л. Панкин; стихи С. Михалкова.

«Вирус равнодушия» («Союзмультфильм»).

Автор сценария В. Капнинский: стихи С. Михалкова; режиссеры: В. Пекарь, В. Попов; оператор М. Друян; звукооператор Г. Мартынюк.

«Недолго думая» (ЦСДФ).

Автор-оператор Ю. Егоров.

«Накрыли» (студия имени М. Горького).

Автор А. Птушко; стихи С. Михалкова; режиссеры: Л. Кулиджанов, И. Магитон; оператор И. Шатров; художник М. Горелик; звукооператор Д. Белевич.

«Реваншист» («Союзмультфильм».

Автор-художник М. Абрамов; стихи С. Михалкова; режиссер-мультипликатор В. Котеночкин.

Главный редактор журнала С. Михалков; звукооператор журнала Б. Вольский; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

При участии: В. Орловой, Г. Милляра, Г. Ситко.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Хитрый Петр», 9 ч., цветной.

Производство Студии художественных фильмов, София.

Сценарий Петра Незнакомова; режиссер-постановщик Стефан Сырчаджиев; главный оператор Бончо Карастоянов; художник Бенчо Обрешков; композитор Филипп Кутев; звукооператор Митхен Андреев.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Шаргородский.

Роли исполняют и дублируют: Хитрый Петр — Рачко Ябанджиев (дублирует Е. Барков), Ходжа Насреддин — Лео Конфорти (Е. Григорьев), Костаки — Константин Кисимов (Л. Степанов), Калинка — Анастасия Бакарджиева (В. Липсток), Стамо — Димитр Стратев (А. Трусов), Йордана — Елизавета Рускова (Т. Тимофеева), Росица —Румяна Шипковенская (Г. Теплинская), игумен Каллистрат — Георгий Попов (Ф. Никитин), поп Ставрос — Любен Калинов (Н.Гаврилов), Гасанпаша — Идеал Петров (Н. Арди), Ибрагим-ага — Любомир Бобчевский (И. Боголюбов), Ахмед-бей —Иван Стефанов (С. Голубев).

●

«Последний раунд», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов, София.

Автор сценария Антон Антонов-Тонич; режиссер Людмил Кирков; оператор Димо Коларов; художник Николай Вылков; композитор Эмил Георгиев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют и дублируют: Николай— Ананий Явашев (дублирует А. Кузнецов), Иванка — Андриана Андреева (В. Чаева), Вылчан — Валентин Русецкий (Ю. Саранцев), Томов — Яким Михов (В. Кордунов), Бай Стефан — Иван Обретенев (В. Файнлейб), Соня — Саша Крушарская (Н. Крачковская), Жоро — Георгий Черкелов (А. Карапетян), Гаро — Никола Анастасов (В. Прохоров).

●

«Профессор Мамлок» (по одноименной пьесе Фридриха Вольфа), 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Карл-Георг Эгель, Конрад Вольф; режиссер-постановщик Конрад Вольф; оператор Вернер Бергман.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

Роли исполняют: Вольфганг Хейнц, Урсула Бург, Хильмар Тате, Дорис Абессер, Герварт Гроссе, Лисси Тэмпельгоф, Франц Кучера, Агнес Краусс, Курт Юнг-Альсен, Ульрих Тайн, Гюнтер Граббepт, Манфред Круг.

Роли дублируют: К. Николаев, Н. Никитина, В. Прокофьев, Н. Румянцева, С. Цейц, Д. Столярская, Е. Весник, В. Осенев, К. Барташевич, В. Балашов, А. Кузнецов, Н. Граббе.

●

«У смерти свое лицо», 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Хорст Безелер, Иоахим Хазлер; режиссер Иоахим Хазлер; операторы: Вилли Шиллер, Иоахим Хазлер; композитор Ганс-Дитер Хозалла.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: доктор Крамм — Гюнтер Зимон (дублирует В. Прохоров), доктор Фрей — Христина Ласцар (В. Чаева), Франц Кучера (Б. Баташев), доктор Цихи — Фридрих Рихтер (Я. Беленький), госпожа Цихи —Эрина Пеликовски (З. Воркуль), Бетман — Курт Штейнграф (К. Барташевич).

●

«Волшебный цветок», 8 ч.

Производство шанхайской киностудии «Хайянь», КНР.

Автор сценария Жэнь Де-яо; режиссеры: Пань Вэнь-чжань, Мэнь Юань; оператор Чжу Цзинь; художник Дин Чэнь; композиторы: Ян Цзиньсюань, Чжан Хун-сян.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Сяо Лань, Да Лань — Ван Бэй (дублируют М. Виноградова, Л. Драновская), Ма Лан — Лю Ань-гу (В. Прокофьев), Кот — Дун Мин (К. Немоляев), обезьянка — Лянь Дэ-сяо (З. Земнухова), отец — Ли Бао-ло (В. Осенев), мать — Ма Цзи (Н. Шатерникова), лесной дед — Гуань Хунда (А. Кубацкий), птичка — Чжан Ань-на (К. Румянова), зайчиха — Ван Цау-ми (С. Холина), зайчонок — Юань Цунь (Ю. Бугаева), мать олененка — Чэнь Минь (Н. Трошкина), олененок — Чжен Мин (М. Голованова), белочка — Ван Чжи-цзюнь (Н. Крачковская), трава — Ду Си-вэнь (О. Голубицкий), цветок — Ян Юй-тянь (З. Сорочинская).

●

«Привидения в замке Шпессарт», 11 ч., цветной.

Производство студии «Георг Витт-фильм», ФРГ.

Сценаристы: Гюнтер Нойман, Хейнц Паук; режиссер Курт Гофман; оператор Роберт Хофер; музыка Фридриха Холлендера; звукооператор Вальтер Рюланд; художники: Хейн Хокрот, Вилли Шатц.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Роли исполняют и дублируют: Шарлотта — Лизелотта Пульвер (дублирует Т. Шмыга), Мартин — Хейнц Бауман (В. Трошин), Катрин — Ханне Видер (Л. Пашкова), тетя Ивонна — Эльза Вагнер (Е. Понсова), дядя Эрнст — Эрнст Вальдов (А. Вовси), фон Теккель — Губерт фон Мейеринк (В. Осенев), принц Калака — Ганс Кларин (В. Сергачев), Хартог — Герберт Хюбнер (С. Курилов), Тони — Пауль Эссер (А. Полевой), Джокель — Ганс Рихтер (А. Баранов), Макс — Георг Томалла (З. Гердт), Хуго — Курт Боис (В. Алчевский).

«Дни любви», 10 ч., цветной.

Производство «Эксчельса фильм», Италия.

Сценарий Либеро Де Либеро, Джузеппе Де Сантиса, Элио Петри, Джанни Пуччини; режиссер Джузеппе Де Сантис; оператор Отелло Мартелли; композитор Марио Нашимбене; художник Доменико Пурификато.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа И. Майоров.

Роли исполняют и дублируют: Анджела — Марина Влади (дублирует З. Земнухова), Марселино — Марчелло Мастроянни (Ю. Чекулаев), дедушка Пьетро — Джулио Кали (К. Тыртов), бабушка Филомена — Пина Галлини (З. Воркуль), Франческо — Ренато Кьянтони (О. Мокшанцев), Оресто — Люсьен Гилли (А. Алексеев), Нунциата — Дора Скарпетта (Л. Драновская).

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А10074. Подписано к печати 26/X 1962 года.
Формат бумаги $82 \times 108^{1}/_{16}$. Печатных листов 10 (условных листов 16,3).
Учетно-издательских листов 17,5. Тираж 23 000 экз. Заказ 2152.
Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза
Москва, проспект Мира, д. 105

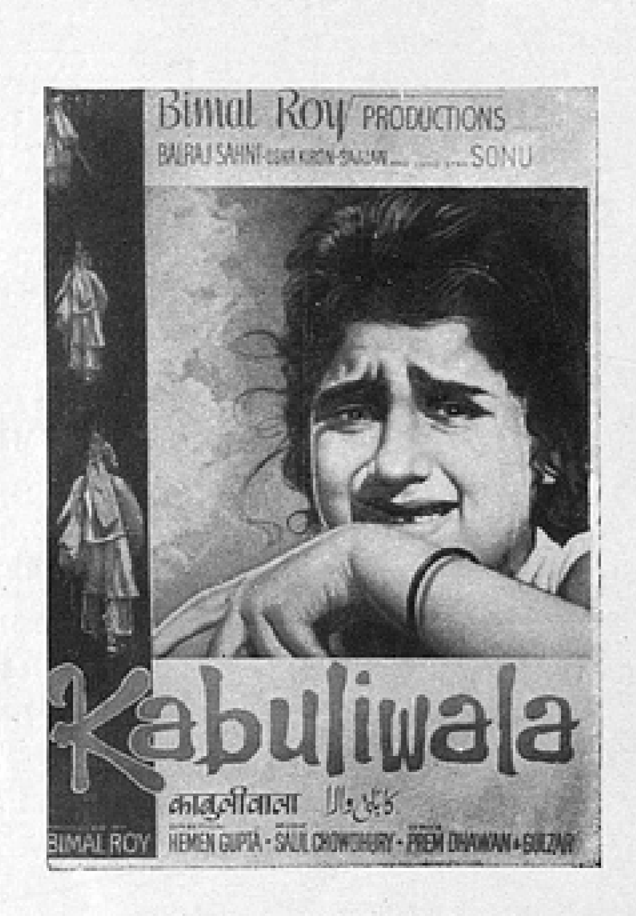
Цена 1 руб.















В Доме дружбы с народами зарубежных стран недавно с большим успехом прошла выставка индийского киноплаката.

Мы воспроизводим некоторые из этих плакатов к индийским и советским фильмам.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический теоретический иллюстрированный журнал «ИСКУССТВО КИНО»

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь народным университетам культуры;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на **1963** год **ПРИНИМАЕТСЯ** в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

Подписная цена:
на месяц — 1 руб.,
на год — 12 руб.